

لوائح المقتطف الشهريّة

المسرحية

في شجر شوقي

تأليف

محمود حامد شوكت

ليسانس في الادب الانجليزي

ودبلوم معهد التربية العالي وماجستير في الآداب

طبع بمطبعة المقتطف بالقاهرة

١٩٤٧

هذه
وما كتب
المرحلة ،
ظاهرة منت
من حياته
وكان
ونافعة
والاجتماعي
سليم ، ود
خاص ، ثم
وبذلك
مسرحه ع
العربي وثق
حتى عصر
لظهوره
يدور حو
تأثير مسر
وكان
عليها الز
المسرحيان
وقد
احمد بك أ
على الجهد
والش
يتصل بالمو
الخطوط

تقديم

هذه رسالة في « المسرح عند شوقي » ، اطلع صاحبها على بعض المسرحيات الاوربية وما كتب حولها من نقد أثناء دراسته الجامعية ، وتوسع في هذه الدراسة بعد نهاية هذه المرحلة ، ثم اتجه إلى الأدب العربي يحاول دراسة ظواهره المسرحية واستقر في النهاية على ظاهرة منتظمة في تاريخه ، وهي بضع مسرحيات ألفها أحمد شوقي بك في الأعوام الأخيرة من حياته .

وكان على الباحث استيفاء البحث عن جميع هذه المسرحيات ، من مطبوعة ومخطوطة ونافضة ، ودراسة المسرح المعاصر ومدارسه ، ودراسة حياة الشاعر بمقوماتها السياسية والاجتماعية والأدبية ، حتى يمهّد السبيل لدراسة هذه المسرحيات دراسة ترتكز على أساس سليم ، ودراسة فنه المسرحي كركب من عناصر تدور حول نواة رئيسية وتتطور في اتجاه خاص ، ثم توضيح تأثير هذه المسرحيات في كتابة الكتاب من بعده .

وبذلك انقسم الموضوع إلى مقدمة عامة عن المسرح الأوربي ، الذي أخذ شوقي فكرة مسرحه عنه ، ويزداد اتصالنا به يوماً بعد يوم . ثم عرض عام للظواهر المسرحية في الأدب العربي وتعليل عدم اكتمالها لصورها الفنية ، وعرض عام للمسرح المصري من أيام الحملة الفرنسية حتى عصر إسماعيل . ثم لزم عرض أكثر تفصيلاً للمسرح المعاصر لشوقي ، والذي مهد لظهوره بحيث تفاعل مع المقومات الأدبية للشاعر ، وتبع ذلك عرض لقن شوقي كركب يدور حول وحدة ، ثم عرض مفصل لكل مسرحية وقيمتها الفنية وتأثيرها بغيرها ، ثم تأثير مسرح شوقي في المسرح الذي أتى بعده .

وكان من اللازم لاستيفاء البحث من الاطلاع على مخطوطات ومجلات ومسرحيات عفا عليها الزمن ، والاتصال برجال المسرح ، وبمن اتصلوا بشوقي . ومن تحيل دقيق لبعض المسرحيات التي لم تعد تمثل حتى اليوم ليكون البحث على أساس صائب قدر الإمكان . وقد كان المرجع الرئيسي الدائم حضرات الأساتذة المشرفين ، فاصحاب العزة الأستاذ أحمد بك أمين ، ولخضرة الدكتور شوقي ضيف ، ولخضرة الدكتور صبري فهمي شكر حميق على الجهد والعطف والتشجيع والتوجيه القيم الذي شملوا به صاحب هذه الرسالة . وللشاعر خليل بك مطران ولرجال الفرقة القومية فضل يشكر على إدلائهم بأرائهم فيما يتصل بالموضوع ، وللأستاذ حسين شوقي نجل الشاعر الشكر على المساعدة في الاطلاع على المخطوطات والإدلاء بالمعلومات التي تتصل بحياة الشاعر الخاصة .

المؤلف

مقدمة

المسرح الأوروبي

- ١ - المسرح اليوناني : منشؤه الغنائي . تطور المأساة وأهم كتابها . تطور الملهاة وأهم كتابها . المسرح الإغريقي ومشكله . النقد المسرحي وكتاب الغمر لأرسطو . قيمته ومدلوله من الوجهة العامة والوجهة الخاصة .
- ٢ - المسرح الروماني : تقليده للمسرح اليوناني . انحطاط المأساة . تطور الملهاة . أثر الحياة الاجتماعية وطبيعة الشعب في انحطاط الأدب المسرحي . النقد وكتاب الشعر لهوراس .
- ٣ - المسرح في العصور الوسطى : المسرح الشعبي المتجول . المسرح الكنسي ونشأته . خلط النقد والمؤلفين بين مذاهب الشعر الغنائي والشعر المسرحي . الكوميديا الإلهية لدانتي .
- ٤ - المسرح في عصر النهضة : الحساس للتراث الكلاسيكي . مظاهره في إيطاليا وفرنسا وإنجلترا . سيطرة الآراء الكلاسيكية والمؤلفات الكلاسيكية . هبوط موجة الحساس وظهور الألوان المحلية في آداب البلاد المختلفة . التراث الكلاسيكي في إيطاليا وفرنسا : كورني وراسين وفولتير . المسرح الروماني في إنجلترا : مارلو وشكسبير . انتشار المذهبين في أوروبا .
- ٥ - الدراسة الحديثة : النقد الكلاسيكي وسيطرته على النقد حتى القرن السابع عشر . أوجيبه ودريدن وحركة التحرر ، الدراما الحديثة وبواعثها الاجتماعية . أهم خصائصها . النقد الحديث .

٦ - النقد المسرحي : الأسلوب العلمي وعلم النفس الحديث . القيمة الخارجية للمسرحية . الممثل والجمهور . القيمة الذاتية للمسرحية : الموضوع . الشخصيات . الحوار . صلة القيمة الخارجية بالقيمة الداخلية . تعاون المخرج والمسرح والممثل على تجسيم ما يصوره الكاتب . انكفاء النقد على المسرحية في تحديد قيمتها الفنية .

الفن المسرحي فن عريق في التاريخ ، مقسم المدلول ، بعيد الأثر في النفوس ، يتخذ جذوره ، ويجتذب إليه عقول المؤلفين والنقاد ، في كل أمة ينتقل إليها . ويرتفع خلال ذلك إلى آفاق إنسانية سامية خالدة .

وترجع صفحات تاريخ المسرح الأوروبي - كما رصدتها مؤرخو المسرح - إلى القرن الخامس قبل الميلاد ، إذ تطورت الأناشيد في بلاد اليونان ، تلك الأناشيد التي كان ينشدها الشعب الإغريقي في عيد إله الخمر باخوس إلى قصص مستمدة من التاريخ الشعبي ابتداءً بتأليفها إسخيولوس (٥٢٥ - ٤٥٦ ق . م) ووضع فيها حواراً مبسطاً ، ثم اكتسبت شكلاً دينياً مسرحياً على يد سوفوكليس (٤٩٥ - ٤١٦ ق . م) . ثم بلغت صورتها المسرحية الإنسانية الخالصة في مسرحيات يوريبيد (٤٨٠ - ٤٠٦ ق . م) .

فلنصور لأنفسنا صورة مسرحية من هذه المسرحيات تمثل في مسرح صغير يتسع لثلاثة من الممثلين ، يرتدون الأحذية المرتفعة واللباس الثقيل والأفئدة المصبوغة . ويغير الممثل ملابسه وشكله ليمثل شخصيات مسرحية مختلفة . ولنصور لأنفسنا جوقة موسيقية تنشد أناشيد دينية ، وتعلق على الحوادث المسرحية من آن لآخر تعليقاً غنائياً بين الفصول والمناظر التي لم توجد على المسرح الإغريقي . ولنصور لأنفسنا مدرجاً يتسع للآلاف من المتفرجين ، ينحني في شكل حذاء الفرس حول المسرح ، ويتسع للآلاف من الناس وهم يشاهدون التمثيل من مدرجهم المنحوت في جانب الجبل .

ولنتأخر في الزمن قليلاً لنشهد نوعاً مسرحياً آخر غير المأساة ، انتقل إلى أئينا من إسقلية ، وتطور فيها من الأفراح التي أقيمت في عيد إله الخمر ، ولناظرها من دور نصحية واقعية تعرض لنقد أناس وتذكر أفعالهم الواقعية ، إلى المهور النهائية لهذا النوع .

ولنسمه الملهاة ، التي تغفل الوقائع وتستمد صورها العامة من الشذوذ الإنساني ، وتعرضه عرضاً فكهائياً ، كما ظهرت على يد ميناء ندر (٣٢٠ ق . م) .

ولننظر نظرة سريعة إلى صفحات النقد في هذا العصر البعيد ، إذ صاحب التأليف المسرحي نقد كان لبعضه أثر خالد دائم المدلول . وتبرز من بين صفحات هذا النقد ، ما ذكره أرسطو في كتابه عن فنون الشعر ، إذ بحث فيه - بحثاً مجرداً نظرياً فلسفياً - شعر المأساة وشعر الملاحمة ، ويظن بعض النقاد أنه كتب جزءاً عن الملهاة لم يصل إلى أيدينا . وقد فصل أرسطو في كتابه قيمته المسرحية الفنية من موضوع وشخصيات وحوار ، وقد استمرت آراؤه ذات أثر على عقول النقاد والمؤلفين حتى القرن السابع عشر الميلادي ، ثم انقلب الحماس لها إلى ثورة متطرفة ، وإننا ننظر إليه اليوم على أنه وثيقة تاريخية ، وأ نموذج للروح العلمي الدقيق . ورغم عدولنا عن بعض آرائه ، وتحويرنا لبعضها ، فقد بقيت آراؤه الأساسية سليمة في جوهرها .

ولنطو صفحات القرن الخامس قبل الميلاد من تاريخ المسرح ، ولنطو معها صفحات مجد أثينا وبلاد الإغريق ، ولنتبع دورة الحياة والحضارة إلى رومة حيث وجدت الحضارة اليونانية وطناً ثانياً أشرقت فيه ، إذ احتذى الرومان حذو الإغريق ونحووا نحوهم في مناهج حياتهم وأدبهم . على أن الأدب المسرحي لم يزدهر فيها ، إذ لم تسمح طبيعة الشعب الروماني الاجتماعية ، وميله إلى مشاهدة المناظر الحسية المثيرة كصارعات الوحوش ، بتطور الجوانب المسرحية الفنية غير المحسوسة ، ولئن كان لذلك أثره في انحطاط المأساة ، فقد كانت الملهاة أسعد حظاً إذ تقدمت عما وصلت إليه المأساة ، وبرع في التأليف الكوميدي بلوتس وتيرنس . على أن الملهاة الرومانية في أرفع صورها لم تتفوق على الملهاة الإغريقية الرفيعة ، ولم يضيف نقاد الرومان كثيراً إلى النقد المسرحي ، بل تطورت أساليب النقد إلى قواعد شكلية ، وتقليد مقيد لتعاليم اليونان القدماء ، فأقنى كتاب النقد لهوراس (٦٥ - ٨ ق . م) تطبيقاً يضع القاعدة دون أن يسبقها التحليل والاستقراء كما نهج أرسطو ، فقسم الشعر في كتابه عن فنونه إلى أنواع ، وبين محوره وأوزانه . ووصف شخصيات المسرحية وفصول

الموضوع بأسلوب جامد حيث لم يصل القاعدة بمثال، واكتفى بالإشارة إلى النماذج الاغريقية وتقليدها تقليداً دقيقاً .

وانطوت صفحة الحضارة الرومانية بسقوط روما، واستمر المسرح في شكل فرق تتجول في أنحاء أوروبا دون أن تستقر في مكان واحد، وتمثل مخلفات المسرحيات الكلاسيكية، وانحطاط الناس الخلق، مما اضطر رجال الكنيسة إلى مقاومتها متخذة وسائلها في كل بلد، وهكذا نشأ مسرح كنسي تمثل فيه مسرحيات دينية للوعظ والإرشاد، وبذلك تكونت المجموعات الدينية والخلقية . وأتت هذه المسرحيات ذات أهمية تاريخية أكثر منها أدبية، إذ اختلطت فيها مذاهب الشعر الغنائي والشعر المسرحي والقصة . فسمى دانتي (١٣١٨م) قصته بالكوميديا المقدسة، رغم أنها قصة، وليست مسرحية، وعلل ذلك بأن بدايتها حزنة ونهايتها سعيدة . وتنطوي صفحة تاريخ المسرح بسرعة في أواخر العصور الوسطى، إذ ساد أوروبا صبات عميق، وتقلصت مراكز الثقافة بالتدريج من الميدان الاجتماعي، وانحصرت بين جدران الأديرة، واقتصرت على جماعة قليلة من رجال الكنيسة الذين جمعوا بين الثقافة الدينية واللاتينية .

وظهرت معالم الأدب المسرحي من جديد إلى عالم الوجود حين هبت أوروبا من صباتها في عصر النهضة، وتخلصت من أوزار تقاليد العصور الوسطى وأغلاها، وانتشر بين الناس حماس لكل ما هو كلاسيكي، وكشفت الآفاق المنسية للحضارة الكلاسيكية . وقد بدأت موجة الحماس في إيطاليا، وظهرت في النحت والتصوير خاصة، ثم انتقلت إلى فرنسا، وظهرت في الهندسة والبناء خاصة . ثم انتقلت إلى إنجلترا حيث ظهرت في الأدب خاصة . على أن أحد هذه العصور لم ينعدم في أي من هذه البلاد، فقد تأثر الكتاب في إيطاليا بأراء الكلاسيكيين وحذوا حذوهم في الأدب شكلاً ومادة، فترجمت كتب النقد لأرسطو، وعلق عليها النقاد وشرحوها، ومن إيطاليا انتقلت إلى بقية أوروبا .

ومن الطبيعي أن تهبط موجة الحماس للتراث الكلاسيكي بالتدريج، وأن تبدأ الألوان

الحلية ، والمميزات الاجتماعية في الظهور . فبرى حركة التأليف المسرحي الكلاسيكي تنتقل من إيطاليا إلى فرنسا وتبلغ ذروتها في مآمي كورني (١٦٠٦ - ١٦٨٤ م) ورابين (١٦٣٩ - ١٦٩٩ م) وفولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨ م) وملاهي مولير (١٦٢٢ - ١٦٧٣ م) بصورها الكلاسيكية التي ورثها الفرنسيون عن اليونان والرومان ، رغم أنهم استمدوا الوحي في التصوير والتحليل الخلق والاجتماعي من العصر .

ونزع المسرح الانجليزي نزعة استقلال عن الأنواع الكلاسيكية ، فنجح عن البساطة إلى التعقيد في الموضوع ، وعن تجانس الشخصيات وقلة الحركة ، إلى تنويع متسع فيه حركة وحيوية ، وعن الشعر المقفى كوسيلة للحوار إلى الشعر المرسل عند الانجليز ، وعن الاقتصار في المسرحية على موضوع يصور مأساة أو مآهة ، إلى موضوع يجمع بينهما . وقد وصل المسرح الروماني إلى غايته في مسرحيات شكسبير (١٦١٦ - ١٦٥٤ م) .

وانتشر المسرح بصورتيه الكلاسيكية والرومانتية بعد ذلك الى أوروبا ، على أن المسرح الروماني كان أوسع ذيوعا وانتشارا عن المسرح الكلاسيكي .

وصاحب هذا التأليف المسرحي نقد اتبع في شكله العام مناهج النقد الكلاسيكي ، سواء في إنجلترا أو فرنسا . وفصل النقاد بين صفات الشعر الغنائي والشعر المسرحي . وانضحت لوازم المسرح من جمهور وممثل في لوحة النقد . وشاعت آراء أرسطو بعد أن اكتشفت النسخة العربية لابن رشد ، وترجمها هرمان إلى اللاتينية في القرن الثالث عشر ، واكتشفت النسخة الأصلية في القرن الخامس عشر . واستمر تأثير آرائه حتى القرن السادس عشر ، وأحييت بهالة من التعظيم والتقدير في إيطاليا وفرنسا وإنجلترا . حتى ظهر في القرن السابع عشر أوجيبه بفرنسا (١٦٧٠ م) ودريدن بإنجلترا (١٦٣١ م) ، وبينما مزيا المسرح الروماني ونجحا في تحرير عقول النقاد من السيطرة الأدبية للآراء الكلاسيكية . وانقلب التشيع لها إلى عداء اتضح في تمثيل أول مسرحية رومانسية مثلت في فرنسا ، وهي كرومويل لهوجو . على أن التطرف في المشايمة أو العداء انقلب إلى روية في الدراسة . ففصلت مزايا كل نوع على حدة وحددت قيمته ، وفصل النقاد بين المقتضيات التي تستدعيها أحوال اجتماعية وتقاليدي دينية خاصة وبين ما يقتضيه المثل الأعلى الفني .

ونبلغ نهاية صفحات تاريخ المسرح في هذا النوع الجديد المعروف بالدرامة الحديثة ،
فلنلاحظ معه تطوراً اجتماعياً أظهر طبقة جديدة هي الطبقة الوسطى ، وانطلاقاً في نظم
الحياة بعد الثورة الصناعية وما أحدثته من مشاكل . فبدأ الفرد يبرز ويشعر بمكانته ، واتصل
المسرح بالانقلاب الاجتماعي ، وسعى إلى تصوير مشاكل الحياة العادية . وما زالت الدراما
مثلة للنوع المسرحي اليوم ، ومن أعلام كتابها إلسن الترويجي (١٨٢٨ - ١٩٠٦ م) الذي
ابتدعها ، وشو الإنجليزي وتشيكوف الروسي (١٨٦٠ - ١٩٠٤ م) .

وساير هذا النوع الجديد حركة تقدم متسعة النطاق في أوروبا ، كديدرو (١٧١٣ - ١٧٨٤ م)
ولسنج (١٧٢٩ - ١٧٨١ م) وكولدج (١٧٧٢ - ١٨٣٤ م) وهازلت (١٧٧٨ -
١٨٣٤ م) وأدخل شليجل (١٧٥٧ - ١٨٤٥ م) المنهج المقارن في ألمانيا بألمانيا ،
وبسطت المشاكل المسرحية على ضوء النتائج التي وصل إليها علم النفس ، والمسرح ولوازمه ،
وانبعثت روح أرسطو العامية التحليلية — للوصول إلى الحقيقة المجردة — إلى الوجود .
وتتشعب سبل النقد المسرحي وتعدد صور تأليفه وأمكنتها وبواعثها . على أنها
تعتمد بشكل عام على اعتبارات خارجية تميزه عن الفنون الأدبية الأخرى ، واعتبارات
داخلية تتصل بتركيب المسرحية ، وبين هذه الاعتبارات جميعاً اتصال وثيق .

فالمسرح فن يحاكي الحياة محاكاة واسعة النطاق ، ولا يقلدها تقليداً مقيداً بالزمان
والمكان الواقعيين . وإنما يختار الكاتب عناصر ذات مدلول من الحياة ، سواء من شخصيات
أو أحداث ، ويؤلف بينها في فكره ويحركها في عالم خيالي إلى نهاية محتومة ، فيقدم لنا
صورة تمثل الحياة صافية من شوائبها وتفاصيلها ، ومسيرة إلى غاية قد لا ندسها في الحياة .
على أنه يشارك في ذلك فنون أخرى من غنائية وقصصية . ولذا لزمنا زيادة هذا التعريف بأن
المسرح يقدم المسرحية للجمهور مجتمع في ظروف خاصة ، وله صفات نفسية خاصة ، فالكاتب
المسرحي يقدم مسرحيته عن طريق وسائل هي المسرح والممثل . وللممثل طاقة ، وللتفريغ
طاقة . ووراء هذه العوامل ، عوامل عملية ، اقتصادية واجتماعية وسياسية ، يحسب لها الكاتب
المسرحي حساباً خاصاً .

فقيمة المسرحية متصلة بالتمثيل المسرحي ، وهي مناسبة له ، على أنه لا يجب أن تعتمد المسرحية في نجاحها على الممثل والأدوات المسرحية وجمال المناظر . وإنما للمسرحية قيمة ذاتية منفصلة عن التمثيل . فالتمثيل والمنظر معتمدان على المسرحية . ويحدد الجمهور جانباً آخر من الوصلة التي يراها الكاتب المسرحي ، والطريق إلى الجمهور — كما بين علم النفس — هو الإيحاء في اللفظ والعبارة ، والاتصال به عن طريق عاطفته لا عقله ، ومخاطبة خياله ، والسعي إلى اجتذاب اهتمامه بالمفاجآت والتشبع بالحياة دون كلفة . وفي مقدمة العناصر ذات الحيوية في المسرحية ، صور الصراع النفسي والحسي في الشخصيات ، وأولها هو خير الأنواع وأرقاها وأسمها .

وتنقسم المسرحية بعد ذلك إلى فصول ومناظر وشخصيات وحوار . ويستلزم العرض المسرحي تقسيم المسرحية إلى فصول يشغل تمثيلها ساعتين تقريباً . تعرض فيها الحوادث عرضاً تمثيلياً ، وتركز حوادثه في كل فصل . ويجعل أرسطو للموضوع أهمية كبرى ، على أن للشخصيات صلة قوية بالموضوع . وكلاهما يؤثر في الآخر ويتأثر به . ولا بد من انسجام هذا الموضوع وقوة تأثيره عن طريق هذه الوحدة . ولا بد أن تتضح بدايته ووسطه ونهايته . وأن تتضح الأسباب والمسببات ، فتعرض الافتتاحية في الفصل الأول ، سواء عن طريق حوار ، كما هي الحال عند شكسبير ، أو مفاجأة كما عند أسخيلوس . على أن الموضوع يتحرك بعد الافتتاحية مباشرة ، ويسير نحو الأزمة فالانقلاب ، فالإكتشاف أو التعرف . ولا بد من تشبع الحوادث بالحياة ، ولا بد من تمثيلها تمثيلاً يصل إلى الجمهور عن طريق عواطفه . ويستعين الكاتب في ذلك بالمفاجأة والشك والصراع والتهمك المسرحي ، ويجب أن تتصل بالتطور الذاتي للموضوع والشخصيات ، لا أن تتوارد عن طريق الصدفة أو الافتعال وتعبر الشخصيات عن الموضوع وتتحرك في مجاله وتؤثر فيه . ويكسوها الكاتب بالحياة ويقابل فيما بينها ، ويوجز في تحليلها ويركز ، مستعيناً بالتلميح والإشارة والإيحاء لا الإطناب . ولا بد من أن تكون منسجمة الأنوال والأفعال ، صادقة التصوير .

وتعتبر الشخصيات عن نفسها بالحوار، ولغة الحوار لغة فنية ليست كلغة الحياة العادية ، وهي إما شعر أو نثر أو شعر مرسل . على أن الشعر يغلب كتعبير للأصالة ، إذ هو أنسب الوسائل للتعبير عن العواطف والأهواء ، وعن موضوع الأصالة . ويغلب النثر كأصوب للملهاة إذ هي تتناول ما هو عقلي . على أنه قد يوجد الشعر في الملهاة والنثر في الأصالة تبعاً لمكانته الشخصية أو لدواعي الموقف ، وفي الجالين لا بد من أن تكون اللغة نقية صافية مرتفعة عن مستوى الحديث العادي .

وليس الحوار غاية في ذاته ، إذ يخضع لدواعي المسرح وسمات الشخصية ومعنى ذلك أنه لا يوجد لصفات غنائية خالصة . والكاتب المبتدئ يسعى إلى إحداث التأثير المسرحي عن طريق الشعر دون التشخيص الجيد والتطور الداخلي للشخصيات والموضوع ، ويعتمد المنظر على المسرحية ، بمعنى أنه يوضح ويحسم ما تستدعيه الحوادث المسرحية . ويتعاون الممثل والخرج ، وما يصور من مناظر وما يجهز من أدوات مسرحية ، من إضاءة وأصوات ، على إكساب المسرحية ثوب الحياة وتجسيم ما سعى الكاتب إلى تصويره في عالمه الخيالي الفكري .

المسرح المصري قبل سوتى

الباب الأول

١ — ظواهر مسرحية في الأدب المصري القديم

إشارة هيروdot وبلوتارك إليه . اكتشافات كوتنز وكورت وسليم بك حسن .
مميزاته الدينية . أهميته التاريخية . أسبقته للمسرح اليوناني

ظلت صفحة الحضارة المصرية القديمة في طي الخفاء حتى كشفت عن بعض نواحيها
الحفائر الحديثة بآثارها في أواخر القرن الماضي وأوائل القرن الحالي . وترجمت أوراق
البردى في متاحف برلين ولندن والقاهرة فوضحت لنا نواحي هذا الأدب العامة . على أن
الأدب المسرحي خاصة لم يستكمل صورته بعد ، رغم إشارة هيروdot والمؤرخ الأغرقي
وبلوتارك إلى وجود طقوس دينية قام بها الكهنة في المعابد ، وأكسبوها شبه عرض تمثيلي
يستمد قصصه من قصة إيزيس وبحنها عن أوزيريس . وهذا التلميح كانت تعوزه الشواهد
والأدلة . كما كان يقف عند الصورة البدائية للمسرح المصري القديم دون أن يوضح تطوره .
واستمرت فكرتنا عن المسرح المصري القديم على هذه الصورة حتى تنالت الاكتشافات
والبحوث التي قام بها إرمان وكوتنز سنة ١٩٢٢ وكورت عام ١٩٢٨ وسليم بك حسن
سنة ١٩٣٧ ودريتون ، وتتلخص بحوث إرمان وكوتنز وكورت كما ذكرها عبد القادر حمزة
باشا^(١) في أن إرمان عثر على نصوص تمثيلية تدور حول قصة حوريس وسيت ، واحتكام
حوريس إلى جب يشكو إليه قتل سيت لأبيه أوزيريس . وتنتهي القصة ببعث أوزيريس
إلى الحياة من جديد بعد أن انتقم حوريس له من سيت . واكتشف كوتنز حجراً جنازياً في
أدفو ، أقيم لذكرى الموتى ، ونقشت عليه العبارة الآتية « إني أتبع أستاذي وسيدي أينما صار

(١) على هامش التاريخ المصري القديم ج ٢ ص ١٧ — هامش .

دون أن أنصرف عن التمثيل ، فأنا أقف أمام أستاذي وسيدي وهو يمثل لأباده الحوار ولا ساعده . فإذا كان يمثل دور الإله مثلث دور الملك ، وإذا أمات فإنني أحيا موتاه . واكتشف كورت نقشاً يمثل مشاهد من مسرحية دينية فرعونية مدونة على أوراق البردي في أربعين مشهداً ، تدور حول أوزيريس وإيزيس وحوريس وعدوم ست . وعثر دريتون على حوار صريح لمسرحية مصرية لا مجرد مذكرات أو ملاحظات عنها . ويدور موضوعها حول مأساة حوريس ولدغ العقرب له ، وتوصل إيزيس إلى الإله توت لينقذ ولدها من الموت . على أن أوسع دراسات المسرح المصري القديم قد ظهرت على يد سليم بك حسن ، الذي عرض لأنواعها وفصلها بشكل واضح . وقد عثر على رسوم تمثل رئيساً لفرقة من الراقصين ينظر إلى ورق بردي بين يديه يراجع فيه حركات الرقص . (١)

وتدل هذه الشواهد على وجود التمثيل ذي المشاهد المسرحية في مصر القديمة كما تدل على أنه ابتداء داخل المعبد ثم خرج إلى الشعب ليسليه بمعالجة بعض شئون الدنيا . وكان يقوم بتمثيل المسرحيات ممثلون متجولون في أنحاء البلاد ، وكانوا يقومون بأداء بعض الرقص والغناء في الساحات أو في صحون الدور . وتدل هذه الشواهد على وجود أكثر من ممثل في فرقة واحدة ، إذ تحتاج على الأقل إلى شخص يقوم بدور الإله ، وآخر بدور التابع وثالث ليقوم بدور القاتل . وبذلك يكون فن التمثيل قد وجد بمصر القديمة قبل أن يوجد في بلاد اليونان . بل لا نستبعد صدق قول هيرودوت بأن المسرح الإغريقي قد استمد مقوماته الأولى من المسرح الديني الفرعوني . سيما أن العبادتين المصرية القديمة والإغريقية الأولى متشابهتان إلى حد كبير . فأوزيريس الإله المصري القديم وباخوس الإله الإغريقي يرمزان للخصب ونضرة الحياة . هذا بالرغم من أن المسرح الإغريقي القديم قد خرج إلى الحياة العامة وانفصل عن الدين ، بينما لم يخرج المسرح المصري القديم عن مجاله الديني ، كما تدل على ذلك الآثار التي بين أيدينا . وربما كشف البحث عن آثار أخرى تلقي ضوءاً على صفحات هذا المسرح وتطوره وأنواعه وأهله .

٢ — ظواهر مسرحية في الأدب العربي في العصور الوسطى

طويت صفحة الحضارة المصرية القديمة ودخلت مصر تحت حكم اليونان فالرومان . ثم فتحها العرب في أوائل القرن السابع الميلادي ، ونشروا فيها أدبهم كما نشروا دينهم ، ودخلت في زمرة البلاد الإسلامية وصبغت حياتها بصبغة الحضارة الإسلامية .

ويعتبر الباحث في تاريخ الأدب العربي في العصور الجاهلية والإسلامية الأولى على ظواهر أدبية تشبه إلى حد كبير تلك الظواهر الأدبية التي تطوّر منها المسرح المصري القديم ، والمسرح الإغريقي ، والمسرح الأوربي في بدايته الثانية في عصر النهضة . فقد وجدت الآلهة ووجدت الأصواق التي تناشد فيها الشعراء والخطباء الشعر والخطب في مواسم معينة من السنة . وقد اجتمع الإغريق في أعياد دينية مشابهة احتفالاً بباخوس إله الخمر . بل عثر الباحثون على ظواهر مسرحية في العصور الإسلامية الأولى ذكرها السيد توفيق البكري (١) .

فوجد عند العجم بعد الإسلام ما يشبه المسرح ، إذ احتفل الشيعة من أنصار علي بن أبي طالب في يوم عاشوراء من كل عام بذكرى مقتله — وألقوا في هذه الذكرى رواية تمثيلية تبدأ بخروج الحسين من المدينة ، وتستمر حتى يصل إلى كربلاء وتنتهي بمقتله فيها . وسمى الأعجم هذا اليوم باسم « روز قتل » أي « يوم القتل » وحضر لمشاهدة الفصل الذي يقتل فيه الحسين رجال الدولة وعلى رأسهم الشاه ، حيث شاهدوا الحسين وعائلته كالعباس وجعفر وزينب وسكينة وكلثوم وأم ليلى ، وعمر بن سعد وغيرهم . ومثلت القصة في ساحة نصبت فيها الخيام ورسمت عليها شعارات الحداد ، وبعدها ينفذ على القوم مقتل الحسين شيخ بنعم يحزن تهيج له عواطف السامعين فيبكون ويندبون ويتوحون ، ثم يطوف عليهم الشيخ بقطعة من القطن يلتقط بها دموعهم ، ثم يقطرها في قارورة تحفظ للاستشفاء بها عندما يعل الشفاء ، وينتهي التمثيل بإحراق أعشاش في جوانب الساحة التي مثلت فيها القصة على أنها كربلاء ، ويظهر في النهاية قبر الحسين مغشى بالسواد . وذكر ظاهرة تمثيلية أخرى في القصة التالية : —

قال عبد الرحمن بشر (كان في زمن المهدي رجل صوفي ، وكان عاملاً عالماً لا يترك

أصولاً ولا
إلاً فعله .
من رجال و
أوليسوا في

فيجلس بين
الله ، وخلقت
وفرغت منه
الأعمال . ثم
فيقول : « ج
العباس ويح

في بداية الع
الديني لتهد
ولم يخل

ذلك في روا
عن قصص ك
القصص (١)

وتتوارد أ
أن صلاح
(٥٦٧ هـ)

١٤٥١ م بم
السعادات ط
١٤٩٨ م . و

رواية تمثل
(١) مجلة

أسلوباً ولا سبيلاً للأمر بالمعروف والنهي عن المنكر وتهذيب الأخلاق، وتربية النفوس إلاً فعله. وكان يخرج كل يوم اثنين وخميس إلى جهة بخارج بغداد، فاجتمع عليه الخلائق من رجال ونساء وصبيان، فيصعد تلاً وينادي بأعلا صوت: « ما فعل النبيون والمرسلون، أوليسوا في أعلى عليين » فيقولون « نعم » فيقول « هاتوا أبا بكر صديق ». فيتقدم رجل فيجلس بين يديه فيقول « جزاك الله خيراً يا أبا بكر عن الرعية » فقد عدلت فقامت بما أَرْضَى الله، وخلفت محمداً صلى الله عليه وسلم فأحسنست الخلافة، ووصلت جبل الدين بعد حل وتنازع، وفرغت منه إلى أوثق عروة، وأحسن ثقة، وفعلت وفعلت » ويذكر ما قام به من جليل الأعمال. ثم يقول « اذهبوا به إلى أعلى عليين ». وينادي « هاتوا عمر ». ويتقدم رجل آخر فيقول: « جزاك الله خيراً ». وهكذا يأتي عثمان وعلي ومعاوية يزيد وعمر بن عبد العزيز ثم العباس ويحكم كلاً بفعله. وتشبه هذه الظواهر المسرحيات الأخلاقية التي أقامتها الكنيسة في بداية العصور الحديثة في فرنسا وإنجلترا، حين مثل القسس قصصاً مستمدة من التاريخ الديني لتهذيب النفوس ومحاربة المسرحي البذيء بوسائله.

ولم يخل الأدب المصري الشعبي في أيام المماليك من مثل هذه الظواهر التمثيلية. وكثر ذلك في روايات خيال الظل إذ نزع إلى تمثيل قصة عن طريق الحوار. وقد كشف بول كاليه عن قصص كاملة كانت تعرض بطريقة خيال الظل، وتشتمل على محاورات تدور حول حوادث القصص^(١). وذكر أن هذا النوع كان ملهاة الطبقات العليا قبل أن يكون ملهاة الطبقات الدنيا وتتوارد أخبار هذا النوع من الأدب في تاريخ العصر الأيوبي خافية. فتذكر هذه المراجع أن صلاح الدين الأيوبي ووزيره القاضي الفاضل قد شهدا مشهداً من خيال الظل عام (٥٦٧ هـ) ١١٧١ م. ويذكر ابن إياس أن السلطان جقمق أصدر أوامره في عام (٨٥٥ هـ) ١٤٥١ م بحرق كل الشخصيات التي ظهرت في خيال الظل. كما ذكر أن السلطان محمد أبا السعادات طرب كثيراً لفكاهات خيال الظل لمثلها أبي الخير أثناء المولد النبوي عام (٩٠٤ هـ) ١٤٩٨ م. وقد اجتذب هذا النوع من التسلية السلطان سليم الأول بعد فتحه لمصر، إذ حضر رواية تمثل إعدام طومان باي، واصطحب معه الممثل إلى اسطنبول. وتعتمد هذه القصص على

الحوار، وقد استعملت الرجل أسلوباً لها أحياناً، والشعر أحياناً، والسجع أحياناً. فكتب الشيخ مسعود وعلي النحلة وداوود المظار روايات زجلية. وكتب ابن دانيال روايات بالشعر والسجع. واتخذت هذه الروايات مواضيعاً من الحياة المعاصرة وفي حوادثها وشخصياتها. ففي رواية (غريب وعجيب) تعرض شخصيات مختلفة لثلاثين نوعاً من الرجال الذين عاشوا في أسواق القاهرة، ووصف كل رجل مهنته بطريقة فكاهية تذكرنا بطريقة الشاعر جيوفري تشوسر الإنجليزي في القرن الخامس عشر في (قصص كانتبري) حيث عرض شخصيات متنوعة خلال القصيدة. ولابن دانيال رواية أخرى هي (طيف الخيال) وبطلها هو الأمير وصال وتابعه طيف الخيال الأحب القصير. ويحلل الكاتب هاتين الشخصيتين تحليلاً طريفاً، فيظهر مواطن الضعف في الشخصية الأولى ومواطن الشذوذ في الشخصية الثانية. ويعرض لنواحي اجتماعية عامة. وموضوعها اجتذاب الخاطبة للأمير بعروس موهومة ذات جمال ومال فيجدها شوهاً حين يتزوجها.

وهذه الروايات بسيطة في موضوعها وأشخاصها وحوارها لتلائم ذوق العامة ومستوى إدراكها.

على أننا لا نستطيع أن نقطع بوجود أدب مسرحي في الأدب العربي. ونكاد نشعر بوجود حائل حال دون تطور هذا الفن في العصور الجاهلية والإسلامية سواء في الآداب الشعبية أو الآداب العربية الراقية. وإذا رجعنا إلى العصور الجاهلية وجدنا عبادة أوثان وآلهة كما عند الإغريق. وإذا انتقلنا إلى العصر العباسي لمسنا اتصال الأدب العربي بالآداب الكلاسيكية. واتصل الأدب العربي بالآداب الأوروبية حين انتقل المسامون إلى الأندلس فلم يوجد في الأدب العربي فن تمثيلي مستقل عن الشعر الغنائي، واضح المعالم، بين السمات. صنع بعض أسباب ذلك في العوامل الاجتماعية الخاصة بالعصر، ومنها ما ذكره الأستاذ زكي طليمات من أن الوثنية الجاهلية الأولى بدائية مبنية ومعنى، فهي هزيلة التركيب، ضحلة الغور لم تبلغ التناسق والتكامل الإغريقي، ولم تحي وتكتسب أبعاد إنسانية ومدلولاً فنياً يوحى بالجمال^(١) وعلى ذلك لم يكن من الممكن أن يوجد مسرحي ديني، ثم مسرح دنيوي يعني

(١) التمثيل ولماذا لم يعالجه العرب مجلة الكتاب نوفمبر ١٩٤٥ ص ١٠١

بشؤون الآلهة والناس . هذا إذا أضفنا إلى ذلك قسوة الحياة الجاهلية التي شغلت الإنسان عن التعرف الفكري وبحث القيم المنالية العليا .

ووجد دين جديد بسيط التركيب لا إلهام فيه ولا تعقيد . وقد عمل أنصاره على محو الآثار الجاهلية مادية ومعنوية محوًا تامًا صيا الأوثان . وبذلك وضع حد لما كان يمكن أن تتطور إليه الوثنية الجاهلية . ولم يخف الدين الجديد كرهه لفنون النحت والخزف وما يقوم على تقليد مظاهر الطبيعة ونسخ نواحيها المختلفة، هذا إلى انصراف المجتمع الإسلامي إلى نشر مبادئه ومناهضة أعداء دينه . وصار القرآن محور الأدب في العصر الأول وطبع بطابعه التفكير الإسلامي، وشغلت الديانة الجديدة الواحدة المبسطة المتشقة بمناهضة الوثنية ذات الآلهة المتعددة، وما اتصل بها من طقوس، ووضعت مكانها شعائرها البسيطة، ومعنوياتها القوية . واستمر هذا الاتجاه في العصر الأموي حتى العصر العباسي . وابتدأ الاتصال بالآداب الإغريقية من القرن الثاني حتى القرن السادس للهجرة ، وفيه ترجمت العلوم والمعارف المختلفة ، ولكننا لا نجد فيها مسرحية واحدة مترجمة . وتلك ظاهرة تدعو إلى التساؤل عن التفاضل عن الاطلاع على النوع المسرحي في الأدب الأجنبي . ويعمل الأستاذ أحمد بك أمين هذه الظاهرة بقوله : « لقد كان تأثير الآداب الكلاسيكية في الأدب العربي ضعيفًا إذا قيس بتأثير الفلسفة والعلوم اليونانية . وإن بعض أصباب هذه الظواهر هو أن الفلسفة والعلوم عالمية . والأدب قومي . والفلسفة نتاج العقل ، والعقل قدر مشترك بين الأفراد والأمم وإن اختلفوا في أنصباهم منه ، والمنطق الذي يضبط هذه العلوم يستسيغه عقل الناس جميعًا . أما الأدب فلغة العواطف . وليس للعواطف منطق يضبطها . والأدب ظل الحياة الاجتماعية . ولكل أمة حياة اجتماعية خاصة تمتاز بها عن حياة الأمم الأخرى في أشكالها ومراميها . من أجل ذلك تذوق العرب منطق أرسطو، وطب جالينوس، وإلياذة هوميروس . وسبب ثالث يصح أن يكون ، هو أن الأدب اليوناني أدب وثني فيه آلهة متعددة ، وفيه عبادة أبطال ، والذوق العربي حين ترجمت هذه الكتب ، ذوق مسلم لم يستسيغ هذا النوع من الأدب الوثني » (١) .

(١) ضحى الاسلام ج ١ ص ٢٥٩

ومن الواضح أن أقوى هذه الأسباب هو السبب الديني وإحساس العربي بأنه ليس بحاجة إلى الاستزادة من أدب غريب لا يستطيع تذوق آثاره . بحيث أنه لم يتأثر في جوهره حين انتقل إلى الأندلس . فقد نظرت قرطبة وأشبيلية دائماً إلى بغداد والشرق حيث الوطن الأول . ورغم تأثر العرب بالفنون الغربية في البناء والزخرفة والنحت والتجميل والرسم والموسيقى وأثروا فيها ، إلا أنهم لم يهجرُوا نهجاً أدبياً جديداً في تعبير مبعثه عقيدة مخالفة لعقيدتهم . فما زال الأسلام ملاً قلوبهم وعقولهم وموجهاً لأدبهم .

وقد سيطرت هذه النزعة الأسلامية العامة ، والاتجاهات الأدبية ، على الآداب الأسلامية في أنحاء الامبراطورية العربية ، وتعدى تأثيرها إلى الآداب الشعبية .

لم يظهر
وثيقاً تعدى
الجملة الفرنسية
معه بين رح
والآخر ريم
كتبها إلى
بيولاك ،
بالألكندر
إتمام مسرح
والأدوات
ويذكر
« بونابرت »
منها سنة ١٨
وجد لأجل
المصرية .
ولم تعد
قوى منظم
والنصر في
شبه كالي في
وتبدأ

القرن التاسع عشر . إذ جنح إسماعيل باشا إلى نقل مظاهر الحياة الأوروبية إلى مصر ونواحي حضارتها المختلفة .

وحظي التمثيل والغناء بعناية خاصة من جانبه . فافتتح مسرح (الكوميدي) عام ١٨٦٩ ، حين احتفل بافتتاح قناة السويس في هذا العام أيضاً . ثم أنشأ مسرح الأوبرا عام ١٨٧١ ومثل في هذه المسارح جماعة من الممثلين والممثلات أحضرهم من أوروبا . ويحفظ لنا التاريخ اسم أول مسرحية مثلت بدار الأوبرا ، أمام ضيوف مصر الأجانب وهي مسرحية (ريجوليتو) . وعهد إسماعيل باشا إلى فردي — الموسيقار الإيطالي — بوضع موسيقى لأوبرا مصرية ، كلف العلامة الفرنسي مارييت باشا بتأليفها ، وهي المسرحية المشهورة (حائدة) وقد ألقت باللغة الإيطالية . وطبع على غلافها ما يأتي (حائدة — أوبرا في أربعة فصول وسبعة مناظر من تأليف ا . غيسلانسوني وتلحين الكومنداتور ج فردي . كتبت بأمر سمو الخديوي بمسرح الأوبرا ، وستمثل بالقاهرة لأول مرة في ديسمبر ١٨٥١ ، وعدد صفحاتها ٩٥ صفحة صغيرة ، ومنها نسخة بدار الكتب المصرية . وترجمت المسرحية بعد ذلك إلى اللغة الفرنسية . ثم ترجمت إلى اللغة العربية سنة ١٨٦٨ م و (١٢٨٨ هـ) بواسطة أستاذ التاريخ بدار العلوم وصاحب جريدة وادي النيل ويدعى أبو السعود أفندي .

ولا نعلم عن الشخصية التي كتبت إسمها على هذه النسخة كثيراً ، فهي شخص آخر غير مريت باشا . على أنه توجد وثائق تاريخية تثبت اشتراك مريت باشا في التأليف ، فهو الذي استخرجها من أوراق البردي . وقد كتب إلى أخيه في ٨ يونيو سنة ١٨٦٩ يقول : « هل تصدق أنني وضعت أوبرا عظيمة يؤدي فردي موسيقاها ، ثم تمثل في مسرح القاهرة في فبراير القادم ؟ إن الخديوي ينفق مليوناً — لا تدهش ولا تسخط — فإن ما أقوله صحيح حقاً » . وورد في كتاب له يضم طائفة من رسائله وذكرياته الخاصة واسمه (خطابات وهدايا) ما يثبت اشتراكه في وضعها وتوقيقه في إخراجها .

وقد استدعى مريت باشا أخاه ليساعده على إعداد الرواية التي اعتزم عرضها في شتاء سنة ١٨٧٠ على مسرح الأوبرا المصرية . ولم يتم تمثيل المسرحية كما كان مقرراً لها إذ لم يتم إعدادها ، ومثلت بدلاً منها في نوفمبر سنة ١٨٦٩ مسرحية « ريجوليتو » التي وضعها فردي .

وهب حريق في دار الأوبرا في الليلة التالية وأتلف بعض أثاثها وأرجائها.
ومسرحية رائدة مأساة تدور حول رائدة ابنة ملك الحبشة الأسيرة في مصر وراداميس
قائد جيش فرعون ، وهي مأساة تنشأ من حيرة رائدة بين هواها ووطنها ، وحيرة راداميس
بين هواه ووطنه وهي مليئة بالمواقف الإنسانية وبصور من الصراع النفسي ، وتدبر العقدة
وتحل ببراعة فائقة .

وشهد إسماعيل بعد ذلك مسرح الأزيكية ، وشجع الفرق التمثيلية ، وصرف لها امانات.
فانتشرت المسارح الأهلية منذ ذلك الوقت . وانهى عهد إسماعيل وتطور المسرح من بعده ،
وأنت إلى مصر فرق من الممثلين والممثلات من سوريا يمثلون روايات مترجمة ، مثل فرقة
أبو خليل القباني ومارون وسليم النقاش .

وقد انحدر إلينا التمثيل والتأليف المسرحي العربي ، كما يذكر الأستاذ زكي طليمات ، من
سوريا بحكم اتصالها بأوروبا عن طريق التجارة وتعدد الهجرات بين أهلها وبين دول الغرب.
ويرجع الأستاذ حسين شفيق ، أن أولى محاولات التمثيل المسرحي العربي هي مسرحية
(البخيل) التي كتبها وأخرجها وأشرف على تمثيلها مارون النقاش سنة ١٨٤٨ ، وتبع هذه
المسرحية بمسرحيتين هما (أبو حسن المغفل) و (الحسود) . وللاولى أصل معروف وهو
مسرحية مولير (سيد من الطبقة الوسطى) ، ولم يعرف النقاد بالضبط مرجع المسرحيتين
الباقيتين رغم ما يدل عليه التركيب من صبغة غريبة .

ونظرة عامة إلى مسرحيات مارون النقاش تدل على أنه لم يترجم هذه المسرحيات ترجمة
دقيقة ، وإنما عرّبها بما يتفق واللغة والذوق المحلي — وجارى هذا الذوق في وضع مقطوعات
غنائية خلالها تغنى مصحوبة بعزف الموسيقى .

وأغلب الظن أن التمثيل قد انتقل بعد ذلك إلى مصر على يد سليم النقاش من أخيه
الذي ورد إلى مصر في عصر إسماعيل بعد إنشاء الأوبرا . ومثل أمام الجمهور المصري
مسرحيات مشابهة للمسرحيات السابقة ، وهي في معظمها مسرحيات مأخوذة عن المسرح
الفرنسي ومترجمة بأسلوب لم يخل من بعض الركافة مثل (أندروماك) و (الظلوم) .

وقد عاصر هذه الفرقة كاتب مصري من أصل اسرائيلي هو يعقوب بن روفائيل أو سانو

أبو نضارة . وقد أنشأ سنة ١٨٧٠ ، بمعاونة الخديوي إسماعيل ، أول مسرح عربي بالقاهرة .
ولقبه إسماعيل بلقب مولير مصر ، وشجعه على العمل ، فألف اثنتين وثلاثين رواية هزلية
غرامية منها ما هو في فصل واحد ، ومنها ما هو في خمسة فصول . ومسرحياته معربة عن
مسرحيات مولير وبعض المسرحيات الأوروبية ، مع صبغها بصبغة مصرية ناجحة حوّرت
لتتفق والذوق المصري ، حتى استعملت اللغة العامية في المسرحيات المنقولة . على أنه نجح
إلى حدّ كبير في جعلها تتصل بالجمهور المعاصر ونقد عيوبه . وبذلك يكون أول واضع
للمسرح الفكاهي الانتقادي رغم لغته العامية .

ويبرز من بين كتّاب المسرح أحمد أبو خليل القباني الذي وضع مسرحيات مقتبسة من
التاريخ العربي ، وأدخل فيما الكثير من الأناشيد ومناظر الرقص في دمشق . واضطهد من
أجل ذلك اضطهاداً شديداً ، فانتقل إلى مصر بمسرحه الذي يشبه المسرح السابق من ناحية
الصنعة والأسلوب ، ويختلف عنه من ناحية اقتباس مواضيعه من التاريخ العربي والأدب
الشعبي . وأتت مسرحياته أضعف في حيكمتها وسياقتها من المسرحيات الأولى ، إلا أنه كان
أرقى لغة من المسرحيات السابقة ، فاستعمل السجع والنثر والشعر دون شرط ولا قيد .
ويعتبره بعض النقاد أول كتّاب المسرح الغنائي العربي .

وهكذا أتت المرحلة الأولى للمسرح المصري من سوريا ورسمت الصورة العامة والمثل
الأعلى للاتجاه المسرحي الغنائي ، متوخية سهولة الموضوع وتأليف الأغاني وسهولة الحوار
والانتفاع بالموسيقى .

فبعد أن ابتدأت النهضة المسرحية ، وتعددت المسارح الأهلية ، مثل دار التمثيل العربي
التي أحسها ومثل بها وغنى فيها سلامة حجازي ، وجدت مدرسة من المترجمين والمؤلفين في
مصر . ففريق نهج منهج الترجمة مستعملاً اللغة العامية وسيلة للتأليف ، وفريق استعمل
الزجل ومصر فصول المسرحية ومناظرها ووضع فيها أناشيد تغني ، وفريق ثالث نهج منهج
المسرحيات المستمدة من التاريخ العربي والأدب الشعبي مستعملة اللغة العربية الفصيحة
والسجع والنثر وسيلة أدبية لها غنى بالجمهور يستمد منه مواضيع مسرحياته . ويعمل الفريق

الأول محمد عثمان جلال ، والفريق الثاني حامد الصدر وإبراهيم الطراباسي ، ويمثل الفريق الثالث فرح أنطون وإبراهيم رمزي ومحمد تيمور .

ويمكن تقسيم التأليف المسرحي بشكل عام إلى مسرحيات غنائية ومسرحيات اجتماعية . أما المسرحية الغنائية فقد عملت على تطورها وشيوعها عوامل اجتماعية . فقد شاع في المجتمع المصري في أواخر القرن الماضي وبعد بداية القرن الحاضر الغناء والموسيقى واشتهر أمر المغنين والموسيقيين ، مثل عبده الحامولي والشيخ سلامة حجازي وغيرها . وأقبل الجمهور على مماع حفلات المغنين اقبالا قويا . وسار المغنون والموسيقيون هذه العاطفة رغم اعتماد الموسيقى في الأعم الأغلب على صوت المغني ، ولم تستقل بنفسها وتتبع قواعد فنها . وشجع هذه النزعة الغنائية ما صُحب القصص الشعبي كقصص عنتره وأبي زيد الهلالي من توقييع على القيثاره . وغدت هذه القصص بما يصاحبها من غناء ساذج بسيط وموسيقى فطرية ، عاطفة الشجن الشرقي والشعبي القريبة من النفوس . وكان من المناظر المألوفة أن يجتمع نهر من الناس إلى قصاص يقص قصص الشجعان والأبطال ، وينوع في صوته وينشد ويغني ويحاكي الشخصيات وألوان الحوادث التي يروي عنها . وانعكست هذه الاتجاهات في ميول الجمهور في المسرح المعاصر وأبرزها الغناء والموسيقى . سيما وأن المسرح في بدايته قد سار ذوق الجمهور وخضع لذوقه . وخير من يمثل هذا الاتجاه سلامة حجازي ، الذي انتقل من الغناء إلى المسرح ، وصحب معه شخصيته كعنبر ، وافتتح دار التمثيل العربي ليفني بها ويمثل . على أنه غنى كثيراً ومثل قليلاً . ونظرة إلى مسرحه تدلنا على عناية بظواهر المسرح من مناظر جميلة وملابس للممثلين رائعة ، كما تدل على اعتماده الكبير على الغناء والتلحين لا على فن التمثيل . ويرى الأستاذ صليمان بك نجيب أنه أول من وضع أساس المسرح المصري الشعبي . إذ لم يكن المسرح قبله على جانب كبير من الأهمية . كما كانت القيادة فيه لأبناء سوريا وبناتها ، وقد حفظ لنا التاريخ أسماء فرق أخرى تشبه فرقة سلامة حجازي من حيث الصنعة والاتجاه ، كفرقة عزيز عيد واسكندر فرح .

وكتب لهذه الفرق جمهور من المؤلفين والمترجمين وعنوا في تأليفهم وترجمتهم بميول الجمهور وطبيعة الممثلين والمسرح . فاتخذ البعض الرجل أسلوباً للترجمة حتى يفهمها العامة ،

واتخذ البعض السجع والشعر أسلوباً للترجمة والتقصير، ملاحظاً بذلك ميل الجمهور وممضيه
ممن نشأ على الثقافة الأزهرية. ويمثل الفريق الأول محمد عثمان جلال الذي عني بأن تتخلل
مسرحياته (أدواراً تغنى)، وقال في مقدمة مسرحيته «وجعنا نظمها يفهمه العموم، فإن
اللغة الدارجة أنسب لهذا المقام، وأوقع في النفس عند الخواص والعوام» وهذه بداية
مترجمة هي (أفغانية) تمثل صنعته.

أغامنون أنا الملك اللي بصحيك يا صبي قوم شوف يا أركاس اللي حل بي
أركاس به . د الملك جالي بصحيني صحيح وله بتصحى قبل ديكننا ما يصيح
النور شقشق والناس ما صحت وكل أبواب الخيم ما اتفتحت
ياريت على دا يكون الريح طلع ويكون ربى للدعا مني جمع
أغامنون سعيد في الدنيا اللي يرضى بالقليل ولا يكون زي الملك حمله ثقيل
يعيش متعني براحة السر دوم والرزق من ربه يحيله يوم بيوم
ويلاحظ في الترجمة أن المترجم لم يتقيد بالأصل الذي ترجم عنه وإنما قصّر الشعر قصيراً
قوياً، كاد أن يفقدها صبغتها الأصلية، كما أنه اتخذ الوحدة في شطرتي البيت، كما في الأصل
الفرنسي. وترجم على هذه الطريقة «النقاء» لمولير، و«طرطوف» تحت اسم «الشيخ
متلوف» له أيضاً و«هرنان» تحت اسم «حمدان».

وبدنا اتخذ محمد عثمان جلال الزجل وسيلة أدبية موسيقية تعبر عن الحوادث والشخصيات
واتخذ نفر آخر من المترجمين والمؤلفين السجع والشعر أسلوباً موسيقياً آخر للتأليف والترجمة
ومن ذلك مسرحية «عائدة» ترجمة خليل النقاش وهذه بدايتها تمثل صنعته .
رادمس: ليت في هذي الحروب ألتقي ما اشتيتي ثم أحظى بحبيبي وعذابي ينتهي
الكهنة في داخل المعبد ينشدون

أيها الفتاح هبنا نعمتك ورحيم أنت أظهر عظمتك
أيها الفتاح يا نعم النصير أنت في حال برايك بصير
أهدنا سبل الهدى نعم المصير وأضل الخضم وابدل رحمتك
رادمس لنفسه: آه لو أوحى الآلهة بانتخابي لا اكتمل سعدي، وعساها مع ذلك ثم

قصدي ، ها هو ذا رمسيس رئيس الكهنة خارج من لندن الآلهة بكل استعجال فلنسأله عما هم
يكونون أوحوا إليه بانتجـابي قائداً للجيش في النزاع ، فتكون قد صدقت أحلامي ،
فأبلغ قصدي ومرامي .

فما زالت الميزة الغنائية الموسيقية مسيرة للصناعة المسرحية ، وتجاري بذلك ميول
الجمهور ، وطبيعة الممثل والمسرح المعاصر . ويمكننا أن نضع في هذه المجموعة تراجم
(الأمير المنفي) و (تاجر البندقية) و (الليلة الثانية عشر) و (الأير وهملت) ترجمة امكندر
فلس ، وكامل حنين عن شكسبير ، و (العاطفة والانتقام) لميشو دوميناك و ترجمة أنطون
زكري ، و (فتح الأندلس) لمصطفى كامل وهو طالب بالحقوق (سنة ١٨٩٢ م
١٣١١ هـ) و (الهنا بعد العنا) لعبد الله فكري (١٩٠٢ م — ١٣٢١ هـ) وتدور حول
اسلام عبد الله مينو ، و (الظلوم) لسليم خليل النقاش (١٩٠٢ — ١٣٢١ هـ) وقد طرد
بسببها من مصر ، إذ ظن الخديوي إسماعيل أنها تعرض به . (وحسن الوفا والظهور بعد
الخفا) لحامد الصدر ، وابن زيدون وولادة لبراهيم الطرابلسي سنة ١٨٩٨ م —
(حسام الدين الأندلسي) لسعيد الطرابلسي سنة ١٨٩٥ و غيرها . وليست تواريخ
المسرحيات هي تواريخ تمثيلها وإنما هو تاريخ طبعها عقب تأليفها بقليل أو كثير .

ويمكننا اعتبار هذه الفترة من التاريخ المسرحي المصري فترة المسرح الغنائي الذي تمر به
كل أمة في بداية تاريخها المسرحي ، بحيث يغلب فيها جانب الموسيقى واللغة والألفاظ على
جانب الإجادة المسرحية . ولكنها مرحلة مهدت لظهور مسرح على جانب من الرقي الأدبي .
وحدث ذلك في مصر حين أقبل المثقفون على التمثيل مثل عبد الرحمن رشدي ، وعزيز عيد .
على أن مؤرخي المسرح يعتبرون جورج أبيض بداية المسرح الجديد ، فقد أتى من فرنسا
حاملًا معه طرقاً جديدة في الإلقاء والإخراج والتمثيل ، متأثراً في ذلك بدراسته في
فرنسا ، في مسارح الكوميدي فرانسيز وغيره . وكوّن حوله فرقة من الشباب المثقف
ومنهم أفراد كانوا من قبل في فرقة سلامه حجازي ، مثل عبد الرحمن رشدي وزكي طليمات بك
وفؤاد سليم . وارتقى التمثيل في مسرحه ارتقاءً كبيراً إذ مثل خير المسرحيات المترجمة
والمصرية . ويمكن اعتبار مسرحه بداية المسرح الاجتماعي الذي جنح عن التمثيل الغنائي إلى

تمثيل مسرحيات نثرية اجتماعية . فترجت له مسرحيات مولير ومسرحيات شكسبير ، وألفت له مسرحيات شرقية . فكتب له فرح أنطون (مصر الجديدة ومصر القديمة) ، وإبراهيم رمزي مسرحيات (الحاكم بأمر الله) و (البدوية) و (قلب المرأة) .

وهكذا مهدت الحركة المسرحية الغنائية لظهور مسرحيات على جانب من الرقي الأدبي تمثل نواحي المجتمع المعاصر ، وتستمد منه أحداثها وشخصياتها ، وتعنى بإبراز المغزى الراقى والتحليل النفسى والقيمة الأدبية والانسانية ، ومن هذه المسرحيات مجموعة كتبها محمد تيمور مثل (العشرة الطيبة) (وعبد الستار أو الهاوية) . ومنها مسرحيات أخرى لأبراهيم رمزي مثل (بنت الإخشيد) و (دخول الحمام) و (صرخة الطفل) ومسرحيات عباس علام مثل (الشريط الأحمر) و (شقاء العائلات) و (آلامود) ، ومسرحيات حسين رمزي مثل (الضحايا) و (طريد الأسرة) . وتتمتاز هذه المسرحيات من الناحية المسرحية بعمق الدراسة وجودة حركة الحوادث المسرحية وبساطة الموضوع وخلوه من الحشو ، وقوة الصبغة المحلية فيه ، وترتيب الفصول والمناظر . ولو أن العمل في تحليل الشخصيات وسبر شعورها وعواطفها ما زال في بدايته ، وإنما يأتي ذلك نتيجة للخبرة المكتسبة بالمران الطويل في هذا الفن الشاق . وهذه مسرحية (مصر الجديدة) لفرح أنطون . ويظن أنها أول مسرحية شرقية عصرية في تأليفها وحوادثها وتمثيلها . وتعد ديباجة لتاريخ نهضة التمثيل الشرقى الجديدة . وقد مثلتها في الأوبرا لأول مرة فرقة جورج أبيض في ٥ من أبريل سنة ١٩١٤ ، ولاقت اقبالا هديداً من الجمهور .

وقد كان في سبيل المسرح عقبات استطاع الكتاب تذليلها إلى حد كبير . وأولى هذه العقبات هي اللغة . فهي الوسيلة الأدبية التي تتحدث بها الشخصيات . وقد عبر كاتب المسرحية السابقة عن هذه المشكلة بقوله « وإذا كانت الرواية تأليفاً وإنشاء ، وموضوعها مشوون من لغتهم المحكية باللغة العربية العامية - ولا أقول شعجونهم - إذ ليس لكاتب البلاد القريبة منا أحد أحق في الكلام في هذه الشؤون... وإذا جعلنا لغة هذه الروايات اللغة العربية الفصحى خرجنا عن الطبيعة التي ما أنشئت الرواية التمثيلية إلا لتقليدها ، وخالفنا الواقع في شكله وصورته . وفي هذا هدم لأصل من أصول التمثيل الأساسية ، وكيف استطاع

مثلاً جعل (خريستو) في مصر الجديدة ينطق باللغة الفصحى وهو أعجمي ، وما يكون رأي مشاهدي هذه الرواية إذا ممعوا فيها نساء قهوة الرقص وباعة الصحف والخدامين والخدامات والبرابرة والسكرارى المترنحين ، بل والسيدات في خدورهن ، ينطقون باللغة الفصحى . ثم نرى من وجه آخر أننا إذا جعلنا تأليف الروايات التمثيلية الاجتماعية باللغة العامية حرصاً على تقليد الطبيعة كل التقليد ، كما هي وظيفة دور التمثيل والمراصح ، وقعنا فيما هو أشد وأنكى : وقعنا في إحياء العامية وإضعاف الفصحى ، وهذا أمر يأباه كل من ذاق لذة هذه اللغة الجميلة التي جرى حبها هذا مجرى الدم في المفاصل ، وما كنت لأرضى بأن يكون الشروع في أمر كهذا الأمر على يدي .

وانتهى الكاتب إلى اختيار أمر وسط ، فاصطلىح كما ذكر على جعل أشخاص المسرحية يتكلمون تبعاً لتربيتهم ومعارفهم وأحوالهم ، فتتحدث أشخاص الطبقة العليا بالفصحى وأشخاص الطبقة الدنيا بالعامية ، ولكل عذوبة وحلاوة ، ولغة الفصحى جمال وجلال يصلح المواقف العالية والحوادث الفاجعة . على أن ذلك أدى إلى مشكلة أخرى ، فلا يعقل أن يرد السيد على خادمه ، أو الخادم على سيده بالعامية والفصحى معاً ، فنجح الكاتب في هذه المواقف إلى ما سماه « الفصحى المخففة والعامية المشرفة » .

وأما العقبة الثانية فهي الجمهور الذي اعتاد رؤية المسرحيات المفعمة بالغرائب والعجائب والمبالغات والعناصر الشرقية والمحسنات والغناء والموسيقى ، مما شغل الكاتب عن الدرس السيكولوجي الدقيق ، في حادثة واحدة متماسكة من جميع جوانبها ، وتخرج جوانبها من بعضها خروج الأزهار من أكامها مما جعله يوسع لوحة مسرحياته طولاً لا عمقاً ، وجعل عام مواضيعه متشعبة متنوعة مع وجود عنصر وحدة فيها ، فقد جعل فكرتها الأساسية وجوب الإقدام والعمل والنشاط والجهد حتى في أحايين اللهو ، كما ذكر في مقدمتها بوضوح . وتلك أول مسرحية فعالة سمعت إلى حل مشكلة اجتماعية يصح أن نسميها بالدرامة الحديثة . وتبعها في هذا الباب مسرحيات نهجت منهجها من حيث الاتصال بمشاكل المجتمع وإحكام العقدة والازمة ، والتطور والحل ، وشخصياتها ذات أبعاد ، بين أمزجتها وبيئاتها مقابلة فيها كثير من المصدق ، على أنها لم تبلغ من التعقيد الفني وعمق المدلول وخلوده نصيباً عظيماً .

الباب الثاني

المسرح غفر شوقي

الفصل الاول

١ - شوقي^(١)

عاصر شوقي فجر هذه النهضة المسرحية وتطوراتها المختلفة منذ عهد إسماعيل حتى عهد الملك فؤاد . وتأثر فنه بأحداث العصر السياسية الخارجية . ويذكر الدكتور محمد حسين هيكل باشا انه ولد بباب إسماعيل وشب في حماه . ودرس في مصر إلى نهاية المرحلة الابتدائية فالثانوية ، ثم درس عامين بمدرسة الحقوق ، فعامين بمدرسة الترجمة ، ثم أرسل على نفقة الخديوي توفيق إلى فرنسا ليتم علومه فيها عام ١٨٧٧ ، ثم قضى عامين في مونبيليه ، زار إنجلترا في أثناءهما حيث مكث فيها شهراً . ومرض فاستشفى بالجزائر مدة أربعين يوماً ، ثم رجع إلى باريس ودرس فيها عامين آخرين وعاد إلى مصر سنة ١٨٨١ ، ومكث فيها حتى نفي إلى برهلوته بإصباتيا سنة ١٩١٥ ، وأمضى فيها نحواً من خمسة أعوام ثم رجع إلى مصر . وساح في الشرق وأوروبا وتركيا وتوفي بمصر عام ١٩٣٢ .

وتأثرت شخصيته بالعوامل السياسية الخارجية ، وفي مقدمتها تركيا أوكاميت في القرن التاسع عشر بالرجل المريض . فقد صارت هذه الدولة مطعماً لدول أوروبا . وقد حاول محمد علي باشا أن يستولي عليها ، فوقفت الدول الغربية أمامه وحطمت الأسطول المصري . وصلحت عن تركيا معظم ممتلكاتها فاستقلت عنها اليونان وبلغاريا . وكانت تركيا على وشك أن تترك أوروبا كلية لولا قيام الحرب بين تركيا وروسيا عام ١٨٥٦ ، فاستطاعت أن تحتفظ بذلك الجزء الصغير حول القسطنطينية ومضيق البسفور والدرديل . وأحدثت هذه الأحداث أثرها في الشرق

الإسلامي عامة ومصر خاصة ، ونظروا إليها نظرة القبلة الدنيوية ، فكان السلطان رمزاً للخلافة الإسلامية وشخصت الأنظار إليه في عطف ظاهر واتخذ صراعه مع الدول الغربية شكلاً حرب صليبية جديدة أو حرب بين الشرق وبين الغرب . وقد عبر شوقي عن هذه الحوادث تمبيراً قوياً مخلصاً بحكم الدم والدين واللغة .

أما من حيث العوامل السياسية الداخلية التي أثرت في عقلية شوقي وفي فنه فهي الحركة القومية المصرية التي ابتدأت بظهور العلماء في عهد الحملة الفرنسية ١٧٩٨ حتى خروجها ، ثم في عهد محمد علي باشا ، واتساع أفق هذه النهضة في عهد الخديوي إسماعيل ، وانصال مصر بأوروبا اتصالاً قوياً مباشراً ، وازدياد هذه القومية بالتدريج أثناء الاحتلال الإنجليزي لمصر منذ سنة ١٨٨٢ ، وأذكاها العهود التي نكثتها إنجلترا بعد دخولها مصر ، وعول الخديوي عباس حلمي عند قيام الحرب العظمى الأولى ، وفي زعماء مصر ومفكراتها خلال الحرب حتى حصلت مصر على اعتراف مبدئي باستقلالها فيما يعرف بتصريح ٢٨ فبراير سنة ١٩٢٢ . وكان من الطبيعي أن تلاقي هذه الحركات صدًى في نفوس شعرائها وكتّابها ومفكراتها .

وإذن فقد تأثرت نفسية شوقي بالبلاط الذي نشأ فيه ، وتربى تربية مترفة ، وأخلص للعرش الذي شمله برعايته فأخلص له ، كما تأثرت بحبه للأتراك . وقوى من ذلك صلة الدم التركي الذي جرى في عروقه . كما تأثر بالقومية المصرية التي شاهد نموها ، فظهرت هذه النزعات جلية واضحة في ديوانه ومسرحياته . فقد عبر عن رأيه في الخلافة كتهبط الحكمة والإلهام ، وموئل الأسلام ، وتحديث عنهم أكثر مما تحدث عن العرب بحكم قوة الدم وصلته بالخديوي ، وتحديث بعد ذلك عن مصر وآثارها ، وافتخر بمجدها ، وأصف على فترات ضعفها ، على أننا نلمس بوضوح أنه التهب حماسة من أجل الترك أكثر مما التهب من أجل مصر ، وعنى بالجامعة الدينية الإسلامية أكثر مما عنى بالوطنية المصرية .

وتأثر شوقي بالنهضة الأدبية التي بدأت بمصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، حين التقت مخلفات الثقافة الفرعونية والأغريقية واللاتينية والعربية والتركية ، وابتدأ صهرها البطيء في كيان الشخصية المصرية ، الرحبية الجوانب ، المتعددة النواحي ، وصاعد على

ذلك الأزهر بما فيه من مخلفات التراث العربي ، والصحافة ولغتها المبسطة التي هبطت إلى مستوى العامة غير المتحذقة ، ممن ساعدت الحركة القومية على إعلاء مداركهم وتفتح أذهانهم للملاحظة وصقل عقولهم بالانفاظ السهلة المؤثرة . وصاحب هذه الحركة نهضة للأدب المصرية والعربية من كتّاب وشعراء ، وإحياء للقصص الشعبي وأساطيره ، ووجدت الموسيقى الشرقية ، وابتدأ تطورها في ذلك العهد ، وقد ظهر أثر هذه العوامل في المسرح المعاصر بوضوح .

ومن البديهي أن تظهر في مسرح شوقي الذي انعكست فيه آثار تركيته بمحاولته الدفاع المستمر عن الملوك وتبرير أعمالهم وإحاطتهم بهالة من الجلال والعظمة والمدح ، كما انعكست آثار إسلاميته المتسعة الأفق ، والعناية بتعليب الفضيلة على الرذيلة ، سواء في نفوس الملوك أو الشخصيات الأخرى ، فدافعت كليوباترة عن نفسها ، ودافع الأمويون عن صيلاصتهم ، وكفر فرعون مصر عن آثامه ، وانتحرت ابنته ندماً . ومن الواضح أن شوقي أظهر حسناتها بكثير من المبالغة وصوّر عيوبها بكثير من المداورة . وتظهر النزعة الإسلامية جلية حين يقبل قائد الأسطول الروسي إلى علي بك لمساعدته ضد أعدائه ، فيرفض مساعدة من يخالفه في الدين ولا تظهر مصريته واضحة جلية بشكل فعال إذ شغل عن ذلك بالدفاع عن الملوك ، ولم يستطع تصوير الشخصية المصرية أو حياة الشعب ، أو تصوير آماله وآلامه ، أو التعبير عما يجيش في نفسه إذ عاش في عزلة عنه ، وإنما لجأ إلى التاريخ والأدب ، واختار منه ما لاءم زواجه وطبعه من ملوك وشعراء .

وقد حاول وهو شاب أن يؤلف للمسرح ، كما تدل على ذلك القصة الآتية : يقول الأستاذ أحمد عبد الوهاب أبو العز (١) « في ٢٥ ديسمبر سنة ١٩٣٠ ، جاء أفندي بهذا المظروف ، ففتحناه فإذا فيه رواية علي بك الكبير ، تأليف الفقيه من ثلاثين سنة . وقال لي إقرأ لي بعضاً منها . فقرأت له صحيفتين قال علي أثرها ، لو أعطاني ربي الصحة ، بدلتها بأخرى . ثم كتب المسرحية التي بين أيدينا اليوم . ولم نعر على هذه المسرحية . على أنها تدل على شيئين هامين ، أولهما وجود فكرة التأليف المسرحي في نفس الشاعر منذ شبابه ، وثانيهما أنه لم يعجب

(١) ص ٩٧ اثني عشر طاماني صحبة أمير الشعراء .

بهذه التجربة الأولى فعزم على تغييرها، وحقق ما عزم عليه رغم أهميتها التاريخية، وانصرف عن ذلك بتأليف بعض القصص وقصائد الشعر التي نشرها في ديوانه (الشوقيات). وربما كان لعدم رقي الجمهور الثقافي أو وجود المسرح المصري والممثلين المصريين أثر في ذلك، وربما أن الشاعر آثر جانب المحافظة على جانب التجديد، ولم يأنس في نفسه القدرة بعد على التأليف المسرحي الذي يحتاج إلى دراسة وخبرة وصبر من جانب المؤلف.

على أنه اتجه إلى التأليف المسرحي في الأعوام الأربعة الأخيرة من حياته، فألف سبع مسرحيات لم يتم الأخيرة منها، حين ارتقى مستوى المسرح والجمهور واتسع نفوذه ونشاطه، وكثر الإقبال عليه، وتشجيع الناس له، والدعوة إلى التجديد الأدبي. ولكنه وقد مارس الشعر الغنائي التقليدي لمدة طويلة، لم يستطع أن ينتقل إلى التأليف المسرحي طرفة. فاتجه إلى الغناء. ثم انتقل إلى المسرح حاملاً معه تقاليد فنّه الغنائي القديم، وحاول أن يكييفه المسرح، واعتمد على مقومات هذا الشعر الغنائي في إحداث التأثير المسرحي، ولم يترك الاعتماد على الشعر في مسرحياته، وإنما تطور في نطاقها فنّه المسرحي، مثل إحكام الموضوع وجودة التشخيص وبراعة إدارة الحوار.

٢ — شعره الغنائي

جوهره: رواسب الشعر الغنائي العربي مادة وشكلاً. تطوره في مجال موسيقى من تقليد وتوايد إلى تجديد. نواحي التقليد والتوليد تبلغ ذروتها في الاندلس. التجديد ومناحيه ودواعيه الاجتماعية. النواحي التي جدد فيها شوقي. القصص والحكاية. أدب الحياة الخاصة والأدب المسرحي.

نشأ شوقي في عصر تلقى ما خلفه المغول من بقايا التراث العربي، وحاول أن ينفخ فيه روح الحياة بعد أن علاه الصدا. وقد ابتدأت حركة الإحياء من قبله على يد محمود سامي البارودي باشا.

ثم استمرت حتى بلغت ذروتها في شوقي وحافظ، وكان المثل الأعلى للشاعر أن يطلع على شعر الفحول من شعراء العرب ويتشبع بأصاليبهم ورووحهم، وينهج مناهجهم، ويعارضهم ويحاول مجاراتهم والتفوق عليهم إن أمكن. ولم يكن هم الشاعر أن يجدد على طريقتهم

التقليدية ، إذ لم تنغير نظم الحياة الاجتماعية بعد تغيراً جوهرياً كما حدث بعد ذلك بقليل ، وما زالت الأغراض التقليدية من مدح وهجاء ، ونخر وغزل ، وغيرها من أغراض الشعر العربي مسالك يطرقها شعراء هذا العصر .

وتتضح آثار هذه المرحلة في شعر شوقي الأول كما هو بين أيدينا في الشوقيات ، فقد تعدى شوقي التقليد والتوليد من البحور والأوزان ، إلى المعاني يقتبسها أو يستوحى منها أو يحورها . وقد أوضح نقّاده نواحي هذا التقليد في قصيدته التي تبدأ بقوله .

بسيّفك يعلو الحق والحق أغلب وينصر دين الله أيان تضرب

بمقارنتها ببائية أبي تمام وهو يمدح الخليفة . كما أوضحوا نواحي هذا التقليد في سينيته التي استوحى فيها من سينية البحري ، وكذلك في فائيته التي استوحى فيها من فائية أبي العلاء ، كما تتضح في معارضاته لنهج البردة وميمية البوصيري ، واقتباسه لمعاني المتنبي على وجه الخصوص ، على أنه تتضح بالرغم من ذلك سيماء ذاتية الشاعر في ذلك الاختيار الخاص للألفاظ ذات الرنين الموسيقي ، والمشبعة بالعناصر والتقسيم الغنائية التي تحدث رخامة وطرباً وتشبيحاً بالعاطفة . كما نعتز في هذه القصائد الأولى على معاني من ابتكاره تتخلل ثنائياً هذه القصائد .

وحين نفى شوقي إلى الأندلس بلغت مرحلة التوليد في نفس الشاعر ذروتها ، واشتعلت نفسه بما شعرت به من عوامل الحزن والوحدة والاعتراب ، وبما شاهدته من آثار العرب في الأندلس ، واتسع أفق شعره ، وعارض في قصائده قصائد البحري في إيوان كسرى ، وابن زيدون وابن عباد والخطيب وغيرهم من شعراء الأندلس ، ونال من هذه القصائد حرارة قد لا نلها في قصائده الأولى .

وحين عاد من الأندلس إلى مصر ، نرى تغيراً واضحاً في أغراض شعر شوقي ، فقد تغيرت الأحوال الاجتماعية وتطورت تطوراَ سياسياً وأدبياً . فقد خلع الخليفة وتولى آخر مكانه وظهر في مصر وعي قومي ، وقامت ثورة سنة ١٩١٩ . وطالب زعماء مصر بالاستقلال ونالوه ، وافتتح البرلمان ووجدت الأحزاب ونودي بالإصلاح الاجتماعي والسياسي والأدبي ، وبرزت إلى الوجود مشروعات ترمي إلى إصلاح التعليم والزراعة والمشروعات الاقتصادية ، وزاد

اتصال مصر بالحضارة الغربية ، وظهرت طبقة من الكتاب الذين تتقنوا بنقافتها ، فوجد تنافس واحتكاك بين مدرستين من مدارس الأدب ، هما مدرسة تنتمي بقديم وتكره الجديد ، وأخرى تدعو للتجديد وتضيق بالقديم .

وكان لهذه العوامل على شوقي أثر واضح جلي ، إذ نال في الشعر التقليدي إلا ما ولدته الظروف الاجتماعية المرعبة ، ومعظمها من شعر الرثاء . وضاق شوقي بشعره القديم فسمى إلى التجديد ، وصنع قصائد في القصة وفي حياته الخاصة وفي الأدب المسرحي وفي الشعر الغنائي الشعبي .

على أن التغيير نال الموضوع أكثر مما نال جوهره . فقد مارس شوقي الشعر على مناهج خاصة ، ووسخت هذه الأساليب في ذهنه واستقرت ، ولم يكن بمرونته الأولى حين قويت الدعوة إلى التجديد ومجاعة دواعي العصر ، فدخل شوقي ميادينه الجديدة حاملاً معه روائع شعره الغنائي الذي مارسه نيفاً وأربعين عاماً ، ورواسب الشعر العربي الذي يكون عنصراً هاماً في شعره الغنائي .

فنال في شعره القصصي ، وفي شعر الوصف ، كما ورد في قصائده عن النحل وروما وآثار مصر ، وشعره في الملوك والسلاطين ، وقصائده في النيل والاندلس ، وآثار شعره في الوطنية الذي اشتعل في الاندلس ، وشعره في الحكمة والتماهي لغرائبها منذ صباه ، وخبرته الواسعة بالحياة الاجتماعية ، ومدامحه للملوك كوسائل الإصلاح ، وعلى أيديهم تتقدم الدول بالعلم والأخلاق ، وشعره في أسرته ورممه لما حوله من عوامل طبيعية غير متكيفة ، وشعره الديني الذي يصدر عن إيمان وعقيدة تعز بالأسلام وتقدمه وتفخر به وتذود عنه ، وتنتقد أهله وتركهم لاعتاليهم ، وظهرت آثار ذلك كله في شعره المسرحي ، الذي تطور من نظام في الحوار يشبه القصائد ، ويعرض لغزل أو وصف أو رثاء أو مدح أو غناء ، كما تظهر في عنايته باستكمال النواحي الشكلية للشعر الغنائي العربي دون أن يحدد فيها . وتبلغ صفات شعره الغزلي ذروتها في مقابلات العشاق التي لا تكاد تخلو منها مسرحية من مسرحياته ، كما في كلبوبتره ، ومجنون ليلى ، وغنتره ، وصفات شعر الحكمة واستخلاص العظة حين تحدث الكارثة

في مآسيه جميعاً . وتدخلها مقطوعات في وصف البحر أو القتال ، أو تصوير صراع نفسي ، أو أسباب فساد الأمة إلى غير ذلك .

ورجع شوقي إلى قصيدته الأولى عن كبار الحوادث في وادي النيل يستمد منها مواضع لمسرحياته عن مصر القديمة . فيقول فيها عن قميز

لا رماك التاريخ يا يوم قميز ولا طنطنتك بك الأنبياء

وقص فيها قصة فرعون وكيف أتى به قميز ذليلاً ، ولكنه أحاطه بهالة من العظمة ، فجعله يبكي لأن ابنته حملت جرّة ، وإنما لأنهم أتوه بصديقه ذليلاً . وكذلك عرض شوقي كليوباترة فيها فقال عنها :

ففضى الله أن تضيع هذا الملك أنثى صعب عليها الوفاء

تخذتها روما إلى الشر تمهيداً ، وتمهيداً بأنثى بلاء

وقص فيها قصة الصراع بينها وبين أكتافوس ثم انتحارها .

ثم انتهى إلى أبطال الغزل العربي في الأغاني ، فاستمد منه موضوعات عن الهوى هي بحنون ليلي وعنترة ، مما يتصل بالشعر الغنائي العربي بأواصر قوية .

٣ — مسرحياته

حاول شوقي وهو شاب أن يؤلف للمسرح ، إذ ألف وهو طالب في فرنسا مسرحية علي بك الكبير ، كما تدل على ذلك القصة التالية . يقول مترجه أحمد عبد الوهاب أبو العز « جاء أفندي بهذا المظروف ففتحناه فاذا فيه رواية علي بك الكبير تأليف الفقيه من ثلاثين سنة ، وقال لي إقرأ لي بعضاً منها ، فقرأت له صحيفتين قال علي أثرها ، لو أعطاني ربي الصحة بدلتها بأخرى » (١) ثم كتب المسرحية التي بين أيدينا اليوم ، وما زالت النسخة الأولى عند أهل شوقي . وتدل هذه الظاهرة على شيئين هامين ، أولهما وجود فكرة التأليف المسرحي في خلد الشاعر منذ شبابه ، كما تدل على أنه لم يعجب بهذه التجربة الأولى فعزم على تغييرها في بعض مواضعها وحقق ما عزم عليه .

(١) اثني عشر طاماً ص ٩٧

وانصرف شوقي عن التأليف المسرحي إلى التأليف الغنائي ، الذي شمل قصصاً خرافية على أسنة الطيور والحیوانات ، كما شمل قصصاً من التاريخ رمي بها إلى استخلاص العظة والعبرة ، اذ لم يألف الذوق العربي بعد هذا الضرب من الادب المسرحي المكتوب باللغة الراقية ، فأثر أن يوجه الميل للقصص والتصوير التخييلي الى الشعر الغنائي

على انه اتجه إلى التأليف المسرحي في الأعوام الاربعة الاخيرة من حياته ، فألف سبع مسرحيات لم يتم الاخيرة منها ، ولا ريب أنه دفعه إلى ذلك عوامل أهمها رقي مستوى المسرح قبل أن تنافسه الخيالة عام ١٩٣٤ ووجود الوعي القومي بين أفراد الشعب المصري وإقبالهم على المسرح كركو من مراكز الدعاية القومية ، وما صادف ذلك من رجوع جورج أبيض من أوروبا ، وتكوينه لفرقة الجديدة لتمثل في الأوبرا ، وما كونه يوسف وهبي من فرق تمثيلية تمثل في المسارح المختلفة ، هذا الى اشتداد حركة الدعوة الى التجديد الأدبي وازدياد الحملة على التقليد ، أصاب شوقي رذاذها . فكان عليه ، وهو أمير الشعراء الذي كرم في الأوبرا سنة ١٩٢٧ أن يضرب بسهم في هذا الميدان الجديد .

على أنه وقد مارس الشعر الغنائي نيفاً وأربعين عاماً ، كان عليه من الصعوبة بمكان أن يكيف نفسه للمسرح ومطالبه ، إذ قلّت مرونته وحدة ذهنه ، وهي صفات لازمة للشاعر المسرحي ، فاتجه إلى تأليف الأغاني أولاً ثم انتقل الى المسرح حاملاً معه تقاليد فنه القديم ومقوماته ، واعتمد عليه في إحداث التأثير المسرحي رغم ما في ذلك من عيب واضح ، وتطور فنه تطوراً بطيئاً في حدود هذا النطاق الغنائي ، معظمه نتيجة لاتصاله بالمسرح ورجاله ، وازدياد خبرة الشاعر بملاسته لمطالبه ، وامتشارته لأهله ، وإدراكه لما يستهوي جمهوره من عناصر .

على أن هذا المسرح المعاصر في جملته وأدواته وممثليه وجمهوره لا يحقق المنل الأعلى المسرحي . فقد عنى هذا المسرح بهجة المناظر وروعة ملابس الممثلين أكثر مما عنى بالمطالب الفنية الراقية المسرحية وأولها إجادة التمثيل . وكان التمثيل في جملته خطابي التزعة ، يستهوي الجمهور بالشعر وما فيه من خيال أو عاطفة أو موسيقى ، وما يتخلله من غناء . وتغذى الجمهور بهذا الغذاء الرخيص ، وأن أن ما تقدم له تمثيل حقيقي ، إذ لم يرفع الممثل والمخرج

إلى تذوق ما هو أرق فنًّا وأبقى جوهرًا وأرفع قدرًا. ولم يستطع بعد ذلك أن يعجز الفث من السمين. ولم يحاول شوقي. رغم دراسته للأدب الأوربي رفع مستواه الفني وترقية ذوقه التمثيلي.

ولا يظهر أثر ما قرأ وشاهد من مسرحيات أوروبية من فرنسية وإنجليزية أثناء دراسته بأوروبا في شعره إلا بشكل عام. فقد استهواه من المسرح الفرنسي بساطته وممو شعره كما كان مسرح راسين وكورني، واستهواه من المسرح الأنجليزي السلسلة التاريخية القومية التي نظمها شكسبير في تاريخ بلاده القومي مثل الملك هنري الرابع وهنري الخامس والملك لير وغيرها. ثم جنح في النهاية إلى كتابة مسرحيات تتصل بحياة المجتمع المعاصر. ويتضح أثر المسرح الغنائي المعاصر بمدارسه المختلفة التي رأسها صلامه حجازي، وأخذه عنه معظم كتاب المسرحيات الشعبية المعاصرة له، بحيث شاع الغناء على المسرح في تلك المقطوعات التي تتجمع وتتفرق في ثنايا مسرحياته، والتي قصد بها غاية غنائية خالصة، وبالغناية بمناظر العشاق ومحاوراتهم العاطفية.

وتفاعل هذان العاملان مع مقومات شعر شوقي الغنائي، بحيث بلغ المسرح الغنائي ذروته فيه، وصارت النواة الغنائية محور فنه بأجمعه، وبها وعن طريقها انتقل إلى الممثل وأثر في الجمهور. ومن هذه النواة تنبع حسنات فن شوقي وعيوبه، فهذه الأغاني امتداد لما كتبه الشاعر من مقطوعات غناها المغنون، ونظرة إليها وإلى تركيبها تبين ما روعي فيها من قيم غنائية صوتية موسيقية، وتعبيرها عن عاطفة هي الحب عامة، وتنشعب به تشعباً عالياً، ويعبر بعضها عن عواطف شائعة بين النفوس: ففي نشيد الحب والحياة في مصرع كليوباترة يعبر عن الحب، وفي نشيد الموت يعبر عن الموت، وفي نشيد القبور يعبر عن الموت في مجنون ليلي، وقد توجد أناشيد للمدح كما في قبيز حين يمدح فرعون، أو للعرس كما في علي بك حين يتزوج آمال، وعنترة حين يتزوج بعللة، على أنها تشترك جميعها في التشبع بالعاطفة وبالقيم الموسيقية لتناسب الغناء. ولنضرب المثل بنشيد الحب والحياة في مصرع كليوباترة، يعني إياس:

أنا أنطونيو وأنطونيو أنا ما لروحينا عن الحب غنى

غننا بالشوق أو غنّ بنا نحن في الحب حديث بعدنا
رجعت عن شجوننا الريح الخنون وبعينينا بكى المزن الهتون
وبعشنا من تفانات الشجون في حواشي الليل برقاً وسنا

قد لا يكون في هذه الأبيات معنى واضحاً عميقاً، على أنه يتضح الاختيار الدقيق للألفاظ ذات الرخامة في الصوت، وتكرر الحروف بصورتها الهجائية أو ما يناسبها من حركة صوتية. حتى تحدث نغمات موسيقياً اشتهر به شعر شوقي عامة. ففي البيوت الأربعة الأولى يتكرر حرف الواو وتكرر الفتحة كما يتردد حرف النون. هذا إلى اتحاد القافية في الشطرات الثلاث الأولى من كل بيتين، واتحادها في القافية في الشطرتين الرابعةين من كل بيتين. ولم تقف النزعة الغنائية عند حد الغناء، وإنما تكون لحة الحوار ونسيجه الرئيسي، كما يظهر من عناية شوقي باستكمال الأوزان والبحور، واتخاذ هذه الأوزان والبحور من الصيغ التقليدية الشائعة في الشعر الغنائي العام، وتظهر جليلة في المسرحيات الأولى، ولا نعدم في المسرحيات الأخيرة، أنظمة الحوار التي تقترب من نظام القصيدة العربية مبنى ومعنى. وتطول في أماكن الوصف، والثناء، والشكوى، والغزل، وتدور حوادث الفصول في العادة على هذه الصور ومثلها من صور الشعر الغنائي، ويخفف من عيوبها المسرحية ما يتخللها بين الفصول من حوار متقطع، تشترك فيه شخصية أخرى أو شخصيتان غير الشخصية المتحدثة، فتقلل من هذه النزعة الخطابية، إن القيت على مسامع الجمهور، أو النزعة الغنائية إن غنيت أمامه. وتتناسب هذه النزعة تناسباً عكسياً مع قدرة شوقي المسرحية، فيكثر اعتماده عليها في إحداث التأثير المسرحي، دون اعتماده على الشخصيات والحوادث المسرحية في مسرحياته الأولى، ويقل كلما ازدادت قدرة الشاعر على تحريك الموضوع، والتأثير بوسائل المسرح الخاصة. على أن هذه النزعة التي خلطت بين الصفة القصصية الغنائية، التي تعتمد على الحكاية والخطابة، والصفة المسرحية التي تعتمد على الشخصية والحادثة، بحيث يكون الحوار تعبيراً لازماً، وعنصراً اقتضاه المقام. ولجأ شوقي، كالجأ المسرح الغنائي، إلى وسائل مسرحية خارجية لإحداث تأثير مسرحي، واجتذاب اهتمام جمهوره، فأكثر من المناظر التي تضيف أهميتها المسرحية، بينما تتصف بروعة المنظر، كما في مناظر الولايم

والحفلات الراقصة والموسيقية . وبلغت درجة كبيرة من الأهمية حيث تضعف الحركة المسرحية ، كما في المنظر الثاني من الفصل الأول في مسرحي مصرع كليوباترة وقبيز والمنظر الأول من الفصل الأول في مسرحية علي بك . وعيب مثل هذه المناظر أنها تصرف انتباه الجمهور عن الموضوع الرئيسي والتطور الذاتي لحوادث المسرحية الدقيق ، لقلة اتصالها بالمسرحية وموضوعها وشخصياتها . فهي وسائل غير جيدة ياجأ إليها الكاتب البادئ الذي يعتمد على أدوات مسرحية خارجية عن تطور الموضوع الذاتي ، من داخل طبائع الشخصيات ، بحيث يكون كل تأثير مسرحي مثير نتيجة لازمة خاضعة لهذا التطور . وقد قلت هذه العيوب إلى حد كبير تبعاً لزيادة خبرة الشاعر المسرحية كما في علي بك الكبير وعنترة والست هدى ، على أنها لم تنعدم تماماً .

وتأثر شوقي بالمسرح الإنجليزي ، وشكسبير خاصة كما يظهر في مسرحيته الأولى وهي مصرع كليوباترة ، إذ استوحى من هذه المسرحية بعض المناظر ، كما نظر لقاء أنطونيو وكليوباترة ، ومنظر موت أنطونيو ، ومنظر موت كليوباترة ، ويوضح الفرق بينهما توضيحاً جلياً الفارق بين مذهب شوقي ومذهب شكسبير ، أو المذهب الغنائي القصصي والمذهب المسرحي التمثيلي . وتلك ظاهرة من ظواهر الاقتباس التي يبدأ بها الكاتب حياته ، وهي تتضح أيضاً في اقتباس الشاعر لبعض شعر مسرحيته الثانية وشخصياتها وحوادثها من الأغاني ، وإن مقارنة بين أوجه الشبه في شعر المجنون الذي ورد بالأغاني وشعره كما ورد في مسرحية شوقي ليؤكد هذه النزعة الغنائية في الشاعر .

إذا أضفنا إلى هذه الاتجاهات نفسية الشاعر الاجتماعية ، من اتصال بحياة البلاط والملوك ، ومدحهم ردحاً طويلاً من الزمن ، والتغني بآثارهم ، ومن نزعة إسلامية عامة لا تشعر شعوراً قوياً بالوطنية المصرية ، وإنما بنزعة إسلامية قوامها القومية التركية على الأصح ، ومن نزعة غنائية اتصلت بحياة الشعراء في الأدب العربي في تاريخه الطويل ، أمكننا أن نتنبأ باتجاهات مسرح شوقي عامة ، بل وأمکننا التنبؤ بنواحي الأداة والتقصير فيه ، فهو يجيد حيث خبر وعلم عما يصف من شخصية أو حوار ، كما في الملوك والملكات ، ويقصر حيث لم يعلم ولم يخبر ، كما يحدث حين يصف الجمهور وعامة الشعب ، بل لا يكاد يعلم

عنهم شيئاً ، نتيجة عزلته عنه ، إلا في مسرحية أخيرة ، هي ملهاته الوحيدة التي اتصل بشخصياتها وحوادثها فأجاد تصويرها إلى حد كبير .

وإن شاعراً اتخذ النواة الغنائية أساساً لمسرحه ، لينتج مسرحاً ذاتياً فيه من شخصيته الكثير . ولم يحاول شوقي أن يختفي وراء مواضيعه أو شخصياته أو حوارهِ ، وإنما تظهر فيها ذاتيته وآراؤه وأهواؤه بشكل واضح .

استمد شوقي موضوعات مسرحياته الأولى من التاريخ . فموضوع مصرع كليوبترة مستمد من تاريخ مصر القديم ، وموضوع مجنون ليلى مستمد من التاريخ الإسلامي في عهد بني أمية ، وموضوع قبيز مستمد من تاريخ مصر القديم ، وموضوع علي بك الكبير مستمد من التاريخ الإسلامي في عهد المماليك ، وموضوع عنصرة مستمد من تاريخ العصر الجاهلي ، أما موضوع أميرة الأندلس — وهي المسرحية النثرية الوحيدة التي ألفها — فستمد من التاريخ الإسلامي في الأندلس على عهد بني عباد في نهاية حكم ملوك الطوائف وأوائل عهد المرابطين . ويأخذ البعض على شوقي سوء اختيار بعض هذه الموضوعات في عصر ذكر أنه يدافع فيه عن القومية ويسير الشعور القومي . إذ اتسع التاريخ المصري القديم والإسلامي لصفحات بطولة ناصعة مشرقة . ويأخذ عليه البعض سوء دفاعه حيث أراد الدفاع ، كما حاول حين دافع عن كليوبترة ، ويأخذ عليه البعض عجزه عن فهم طبيعة المصري المستمرة خلال العصور ، وصوره شعباً جاهلاً لا حياة فيه ، يسير في ركاب المنتصر ، وينقلب على المهزوم . وفي هذه المأخذ الكثير من الصدق ، ومنشؤها انزعاج الشاعر عن حياة الشعب من جهة ، وتغلب عاطفته نحو الترك على عاطفته نحو مصر من جهة أخرى . وإنما وجه اهتمامه في المسرحيات التاريخية التي تدور حول الملوك إلى تصويرهم مدافعين عنهم ومحاولاً ستر عيوبهم ، وإكسابهم صفة البطولة والنبيل . وكان الشاعر موفقاً أكثر من ذلك في مسرحياته التي اختار الشعراء أبطالاً لها ، فهو يعرضه لحياة شاعر مثله من السهل أن يتفهم وسائله ونفسيته وصوغ حوارهِ ، ومن السهل أن يدير عواطفه حول نواة واحدة هي الهوى ، وإنشاء الغزل . كما في مجنون ليلى وشبيهتها عنصرة . وزاد توفيقه حين ترك

التاريخ وجنح إلى الحياة يستمد منها مباشرة صور الناس كما تراهم وتحسهم في الحياة ، وما يحدث لهم من وقائع إنسانية عامة .

على إنه يهمننا العرض المسرحي للموضوع . ولعله من الخير أن نفرق بين مذهبين من مذاهب الفنون ، هما مذهب القصة ومذهب المسرح . إذ يعتمد فن القصة على السرد والأطناب والتحليل ، فيوصف المجال الذي تتحرك فيه الشخصيات ويفصل في بيئاتها وعوامل الوراثة فيها . ذلك لأن القصة يقصد بها القارئ الذي يتسع وقته للمقارنة والموازنة والتحليل والتعليل . أما في المسرح فيختار من هذه المجموعة الكبيرة أكثر الحوادث مدلولاً ومغزىً ، وأقواها تأثيراً ، ويضعها في فصول ومناظر مركزة ، تجمع مدلول الموضوع ، والحوادث بين طبيعتها عن طريق التمثيل المباشر ، كما لو أنها تحدث لأول مرة . بحيث يتطور الموضوع من داخل الشخصيات ، وتتحرك الشخصيات مع حوادث الموضوع في انسجام . وتؤدي الحوادث إلى الأزمة الكبرى التي تنتهي بحل ، فالمسرحية أزمة تعرض وتتوزع وتحل . ولا بد من اتفاق الحوادث وصفات الشخصية . وخير موضوع ما تطور من داخل شخصياته . وما ذلك إلاً لأن المسرحية تمثل عن طريق ممثلين أمام جمهور ، لا يتسع وقته للتحليل والتعليل ، وإنما يتابع المسرحية بعواطفه أكثر مما يتابعها بعقله ، ولا بد من اجتذاب انتباهه من بداية المسرحية إلى نهاية بالحوادث المفعمة بالحياة ، المركزة المدلول .

وإننا لنقابل في مسرح شوقي ما يدل على عدم اعتبار لهذه الفروق الأساسية . منشؤها عناية الشاعر بالصفات الغنائية ، بحيث صرفت اهتمامه عن لوازم المسرح . وإنما عني باستكمال البيوت والأوزان ، وفي تطويل الحوار حتى طغى صفاته الغنائية ، على صفاته المسرحية وأفقدت هذه العوامل الشخصيات الكثير من حيويتها ، وجعلتها جامدة لا حياة فيها ، سيما في أبطال المسرحيات ، حيث تدخل شوقي في تعبيرها ، فلم يترك لتعبير عما بها ، وإنما تسكلم شوقي من وراءها ، بشكل خطابي يقص ولا يمثل . وكثيراً ما صلب هذا الاعتراض الغنائي تفكك الشخصية واضطرابها ، كما سبب تفكك الموضوع وضعفه من الناحية المسرحية .

على أن هذه العيوب التي ظهرت قوية في المسرحيتين الأولى والثانية وهما مصرع كليوبترا ومجنون ليلى ، قد قللت بالتدريج في المسرحيات الأخيرة ، وتدرج فن شوقي بازدياد خبرته

المسرحية ، فوضحت الأزيمة في المسرحية الثانية ، وازدادت في المسرحيات التالية على التوالي ولو أنها لم تكتمل تماماً .

ولشوقي أسلوب متشابه في تأليف مسرحياته ، فالموضوع يتكوّن في العادة من خمسة فصول كما في مجنون ليلى ، أو أربعة كما في مصرع كليوباترة ، أو ثلاثة كما في الست هدى . ويبدأ الفصل الأول في العادة بتمهيد تلخص فيه بعض الشخصيات الثانوية الموقف ، وتوضح علاقة البطلين ببعضهما ، وتظهر بعد ذلك الشخصيات الرئيسية أمام الجمهور لتمثل هذه العلاقة . ويبدأ الموضوع في التطور في الفصل الثاني . وتحدث مأساة البطل الثاني في الفصل السابق للأخير ، ومأساة البطل الرئيسي في الفصل الأخير ، أو تتوتر العقدة ، وتحل في الفصل الأخير إذا كانت المسرحية ملهاة . ويبث الشعر في فصول المسرحية الأولى ألواناً مرهجة عن طريق الشخصيات الثانوية ، ويتدرج نحو الأظلام حتى يبلغ نهاية ذلك في فصل المأساة ، مستعيناً بالأدوات المسرحية الخارجية في إحداث تأثيره ، أكثر مما يستعين بتحليل نوازع الشخصية والتعمق في صبر غورها ، والتدسس إلى تحليل عواطفها .

ولعلّ ذلك راجع إلى ذلك الحيز الضيق الذي حصر شوقي نفسه فيه . فقد قيد نفسه بحدود التاريخ يستمد منه مواضيع فنه . ومن المتعذر إحياء الشخصية التاريخية ، ويحتاج ذلك إلى مهارة وقدرة لا تتوفر للشاعر المبتدى . والشخصيات التاريخية أقرب إلى الأنواع منها إلى أفراد واضحة الملامح ، بينة الصفات ، كما نجد في الشخصيات التي تعيش في الحياة ، فهي حية نابضة متميزة ذات فردية . ووفق شوقي في العثور على هذا المفتاح الهام للمسرح حين جنح للحياة ، يستمد منها مواضيع مسرحياته في المسرحية الأخيرة ، وهي الست هدى ، لأول مرة ، واسكنه لم يعهل ليؤلف المسرحيات التالية وهي البخيلة التي أتمّ بعضها ومحمد علي الكبير التي لم يبدأ في تأليفها .

وحاول شوقي أن يزاوج بين موضوعين في مسرحياته أحياناً كما فعل كتب المسرح الروماني ، فيسائر الموضوع التاريخي في مصرع كليوباترة موضوع مبتدع يوازي الموضوع التاريخي ، ويخفف من ثقل أعبائه ، ويقابل بين تبعات الملوك وحرية الأفراد العاديين ، ويظبل الموضوع وحوادثه . وكذلك يسائر الموضوع التاريخي في علي بك موضوع آخر مبتدع ،

ويتشابهك الموضوعان وتكسب نهاية الموضوع المبتدع التاريخي نهاية مخففة الوقع ، إذ تتصل حظوظ علي بك ومصيره بحظوظ آمال ومراد ، ويتطور الموضوعان معاً ببراعة لا ندسها في المسوحية الأولى . على أن هذا الموضوع الثانوي يبلغ أحياناً درجة من الحياة والجودة لا يبلغها الموضوع التاريخي .

وتكثر في مسرح شوقي مناظر العشاق ، وتبرز فيها العواطف ويلتهب الشعر ، وهذه المناظر تعجب الجمهور لشيوخ هذه العاطفة بين الناس على اختلاف درجاتهم ، وتكثر في الفصول أيضاً مناظر الصراع الحسي ، وتقل مناظر الصراع النفسي ، ولو أنها لا تنعدم . والنوع الأول أقل جودة من الناحية الفنية من النوع الثاني . فيوجد مثل هذا الصراع النفسي في كليوباترة ، بل هو أب مأساتها ، ولكنه لا يتضح تماماً . وكذلك يوجد في أنطونيوس . ويتضح قليلاً في ليلى وحيرتها بين هواها وواجبها . ويبلغ غايته وذروته في آمال ، حيث يتصارع في نفسه اخلاصها لزوجها واخلاصها لهواها . أو بين دواعي الخير ودواعي الشر . أما مناظر الصراع الحسي فشائعة في المسرحيات ، ففي المسرحية الأولى صراع بين أنطونيوس واكتافيوس ، وفي مجنون ليلى صراع بين قيس وآل ليلى ، وبين زياد ومنازل ، وفي علي بك صراع بين محمد بك وبينه ، واصطدام بين علي بك وسعيد . ويبلغ غايته في عنبرة حيث يتكرر بصورة ملحوظة لا تخلو من المبالغة وتوجد مناظر الولاثم والخفلات في كل مسرحية تقريباً ، كالغناء والرقص والولاثم وعيبتها أنها تغفل حيزاً كبيراً في تطور الموضوع ، بحيث تصير حشواً يفسد الموضوع الدقيق التطور . وبها يعتمد الشاعر على أداة خارجية لاجداث التأثير المسرحي الدقيق .

أما في مناظر الموت فيمهد لها بإثارة روح المأساة في الجو بالتأريض به عن طريق الشعر وحشد أذوات مسرحية خارجية كأزهار وأفاعي ، وقبور وجرحى على المسرح ، وتعتبر الشخصية في هذا الموقف عامّة عن عواطف متقاربة ، في جعلتها بكاء الأهل والأحبة والوطن مما يشابه شعر المؤلف في الرثاء إلى حدّ كبير .

ونكاد نتبع تياراً فكرياً في مسرح شوقي يبتدىء بصورة أولية في المسرحيات الأولى عن طريق اللفظ أو المنظر الجسمي للشخصية ، ويتطور حتى ينبع من الموقف والشخصية والمزاج في المسرحية الأخيرة .

والشخصيات المسرحية عند شوقي بسيطة التركيب قليلة التعقيد ، بل قد تبلغ بها البساطة إلى حد انعدام الملامح وضياع السمات ، أمام تيار السيل الغنائي الذي يفقدها الكثير من حيويتها ، وصدق تصويرها ، بحيث لا نجد فيها ما نجد فيمن نلهمهم ونعائسهم من الأحياء . وتدفع الشخصية في العادة عاطفة عامة توجه تفكيرها وسلوكها ونوازعها ، بحيث تظهر أفعالها وأقوالها منسجمة معها ، ودالة عليها وموضحة لها . فتوجه أنطونيوس عاطفة الحب ، كما توجه قيساً . وتوجه قميز صفات مضطربة ، فيوجهه الجنون المتقطع في بداية المسرحية ، ثم يستولى عليه ندم وحب في نهاية المسرحية . وتدفع علي بك فكرة التبذير نحو المأساة . ولمسرحيات شوقي في العادة بطلان أحدها رجل والآخر امرأة . وتتحكم المرأة في مصير الرجل إلى حد كبير ، كما في مصرع كليوباترة ، ومجنون ليلى ، والست هدى . وفي البطل عيب تنفذ منه المأساة إليه . فكليوباترة لا تعبر بوضوح عن حبها لوطنها ، وحبها لأنطونيوس ، ولا تستقر على جانب منهما ، فهي أمام المصريين مصرية تدافع عن مصر ، ومع أنطونيوس عاشقة له متفانية في حبه . وظل هذا التردد موجوداً حتى نهاية المسرحية دون أن تتماصك شخصيتها بل كثيراً ما ترتبك وتضطرب . حتى إذا ما فشلت ، انتحر أنطونيوس ، وانتحرت بعده دون وضوح الدوافع والبواعث التي تتمشى مع سياق المسرحية . وأنطونيوس عاشق ولا تظهر أعماله وأقواله نفسية الجندي الباسل كما يصفه من حوله . وحظ ليلى خير من حظ كليوباترة . فهي بدوية عاشقة ، على أنه قام في نفسها صراع ، كان من الممكن أن يحل تحليلاً شائناً كما حلل في نفس جوليت ، إذ يتضح حيرتها بين واجبها نحو هواها ، وواجبها نحو التقاليد التي تمسك بها . فيؤدي بها هذا الصراع النفسي إلى الكارثة ، ويموت قيس بعدها . وليس كأنتونيوس عاشق ، بالغ الشاعر في اظهار سيطرة هذه العاطفة على أموره ، بحيث تخرج عن مألوف الحياة أحياناً . وعنترة عاشق أيضاً ، وعبلة عاشقة . على أن عنترة أوضح في قسماته وشخصيته من سابقه ، فظهرت آثار البيئة المحلية فيه ، كما قويت ألوان عبلة ومماتها . فعنترة محب بدوي عفيف ، وعبلة فتاة بدوية خشنة جريئة . على أن قوة عنترة تصور أحياناً بصور غارقة خارجة عن مألوف الحياة . ولا تبرز الازمة أمام الجمهور على المسرح ، ويستمر في الشاد الشعر في معظم أجزاء المسرحية . وعلي بك محسن كبير ، يؤدي به الكرم إلى

فقد الخزانة ، وانقضاض أعوانه من حوله ، وما يؤدي به الى التماس المعونة من غيره ، وآمال صورة حقة بما يبرز فيها من صراع نفسي بين ميلها الى مراد ، وإخلاصها لزوجها ، وقد انتصر ضميرها على هواها بسرعة . وهي أكثر حياة من ليلى وكليوباترة . أما قبيز فهو صورة مضطربة من أهواء متضاربة ، من جنون إلى ندم إلى حب مفاجئ . ونتيتاس تظهر وتختفي وتضطرب في أقوالها ولا تنسجم مع نفسها في أفعالها . وكذلك نفريت التي تظهر في بداية المسرحية مظهرًا لا يتفق وانتحارها في النهاية . ولعل أبرع نساء شوقي في تصويرها هي الست هدى التي تحيا حقًا ونكاد نلمسها بين من نعاشرهم من الناس ، فهي عجوز رث ثروة من يطعمون في مالها واحدًا إثر الآخر ، ممن يلتصقون مالها ، حتى إذا ماتت لم تترك شيئًا لزوجها الأخير .

ولعل شخصيات شوقي الثانوية أقرب الى الحياة من أبطاله ، إذ لم يحاول أن يرفع من شأنها بشعر مصطنع ، أو يتدخل في طريق تعبيرها الحر عما يخالجها ، كما تدخل في شخصياته الرئيسية . ولم يحاول شوقي بتر أحد جوانبها ، كما بتر كليوباترة مثلاً حين حلل نفسياتها من وجهة نظر دفاع وتبرير عن كل عمل عمله . وإنما تحيا الشخصية بنواحي الضعف ، كما تحيا بنواحي القوة ، وربما كان تحليل نواحي الضعف أكثر قدرة على إحيائها وإكسابها أبعاداً إنسانية . وربما تكسب بعض التفاصيل التافهة الشخصية حيوية وقوة .

ومن هذه الشخصيات الثانوية الحية أتباع الأبطال . فأوروس تابع وفي لانتونيوس ، كما يتبع قيساً زياد ، وعنترة داحس ، وكما تفي هيلانة وشرميون لكليوباترة ، وغفراء ليلي . وتدع هذه الشخصيات الثانوية الأبطال يفصحون عما في نفوسهم ، ويكون الحوار طبيعياً يكشف مغالق عواطفها حين توجد هذه الشخصيات الثانوية وتشارك فيه . والنساء في العادة أكثر عطفًا على صاداتهن من الاتباع ، على أنها جميعاً تكاد تكون نوعاً واحداً ، فهي مرتبطة بهذه الشخصيات الرئيسية وتستمد كيانهن وأهميتهن تبعاً لاتصالها بها . ولهذه الشخصيات أدوار تظهر وتختفي دون استمرار في المسرحية ، فزينون وأنشو في مصرع كليوباترة ، وابن ذريح وهند في مجنون ليلى ، والمماشة والجواري في علي بك الكبير ، ووفد قبيز ، وكلها شخصيات ثانوية تظهر لتؤدي عملاً ما ثم تختفي . ويقوم

بعضها في
يد الرسام
صورة محو
ومن

في مجنون
النهاية حمية
فتعتبر بتر
ومن

الألوان ،

دون النواحي

عباس محمو

الشخصيات

في تحضيره

إلى العمد

حقاً ، ول

المسرحية

الشخصيات

وتنقص

فالبطل في

الوفاء والمر

وضاهر ، ي

كانت المسر

ومن أجل

(١)

بعضها في العادة بتبادل فكاهات لفظية تثير في الجو روح المرح والمكاهة . فهي كاللون في يد الرسام ، تعطي الصورة لوناً بهيجاً . على أن بعضها أداة تهكم حين يظهر في نهاية المسرحية بصورة محزنة كابن ذريح في مجنون ليل ، وإياس في مصرع كليوبتر .

ومن هذه الشخصيات صورة أنذال المسرحية ، كأولبوس في مصرع كليوبتر ، وزيد في مجنون ليل ، وتاسو في قبيز . وأبو الذهب في علي بك ، وصخر في عنتره . وهي تهزم في النهاية جميعاً ، بل أن شوقي قد يعاقبها بالقتل كما في أولبوس وزيد وتاسو ، وفريت ، فتعتبر بتراً قد يكون غير طبيعي وفيه بعض الشذوذ والمفاجأة

ومن هذا تتضح طبيعة الشخصيات عند شوقي ، فهي شخصيات بسيطة التركيب قليلة الألوان ، ضحلة الغور . ولعل الشاعر لم يقصد إلى عمق التحليل ، إذ وجه اهتمامه إلى النظام دون النواحي الأخرى للإجادة المسرحية ، مما حدا إلى اضطرابها أحياناً . يقول الأستاذ عباس محمود العقاد : « وغني عن الإبانة أن هذه الروايات التي نظمها شوقي خلت من الشخصيات ، والتبست فيها ملامح الأبطال أيما التباس . مع أن كلها أو بعضها تاريخية ليس في تحضيرها وتصويرها فضل كبير بالنسبة إلى فضل الإنشاء والإبداع ، ^(١) ويرجع هذا إلى انعدام شخصيته في شعره . والواقع أن شخصيات شوقي المسرحية سطحية التحليل حقاً ، ولكن مرجعها إلى الاتجاه الغنائي الذي اندفع فيه الشاعر ، وضحي في صلبه بالقيمة المسرحية ، والمثل الأعلى للكاتب المسرحي أن تختفي شخصيته من المسرحية ، ويدع الشخصيات تدير الحوار وتحرك الموضوع بصورة طبيعية ، وتعكس ملامكاً أنه عالم الحياة . وتنقسم شخصياته إلى أنواع ذات مثل عليها إسلامية رغم اختلاف هذه الأنواع . فالبطل في العادة يمتاز بصفات نبيلة . فهو بطل في الحرب كألفونيو وعنتره ، أو مثل أعلى في الوفاء والمروءة والشجاعة ، وهي صفات بدوية تتضح في عنتره ، وضرفام ، وزيد ، وفرعون ، وضاهر ، يقابل هذه الصفات النبيلة ناحية ضعف تنفذ المأساة إلى الشخصية منها — إذا كانت المسرحية مأساة . على أن البطل قد يكون شاعراً ، وتصير هذه الميزة صفة البطولة فيه . ومن أجل ذلك نسب شوقي إلى كليوبتر الشعر ، وصار قيس بطل البادية لمرّة ، وكذلك

(١) شعراء مصر وبيئاتهم : ص ١٦٥ — ٢٦٦

عنترة . ولا تخلو صحبة الملك من شاعر يمدحه ويمجده وينشده . أما إذا كان البطل امرأة ، جعل شوقي محور حياتها عاطفة الحب ، وأقام بجواره حائلاً يمثل الواجب . وكثيراً ما ينسب إلى البطلة صفات أقرب إلى صفات الذكر . فكليو بتره بطلة سياسية ، رغم هواها . وليلي طاشقة ، ولكنها تتمسك بواجبها . وتنتهز تحب ، وتجد في أداء الواجب مهراً لها من حب يأس . وقد حرص شوقي على عدم خروج نسائه على تقاليد الإسلام بشكل واضح ، فيحيط ملوكه وملكاتهن وأبطالهن بهالة من العظمة والعفاف .

وشعراء شوقي يحسنون الشعر ويستصلون فيه استرسالاً قد يفسد الحركة المسرحية أحياناً سواء كانوا أبطالاً من شخصيات محترفة . ويدور شعرها بهذه الصور حول الهوى كما في مصرع كليو بتره ، وليلي ، وعنترة ، أو الفخر أو الحماسة أو الرثاء كما في مسرحياته كلها . ويصحب الشاعر في العادة مغنٍّ يغني بعض المقطوعات . وقد يصاحبه مضحك يثير الفكاهة بألفاظه كانشو ومقلاص .

وللبطل تابع تقني شخصيته في سيده ، ويخلص له إخلاصاً تاماً ، ويتيح له الفرصة للتحدث عما يحيش بنفسه . فأوروس وزيد وداحس شخصيات تتبع الأبطال وتعطف عليها عاطفاً يكاد يشبه عطف الأم الرؤوم ، والآنثى الحنون . وقد ترتبط مصائرهم بمصائر أبطالهم كما في أوروس الذي ينتحر قبل سيده ، أو تقني لذة حياته بفنائهم كما في زيد . وللبطل أيضاً منافس يحرص الشاعر على أن يكون غير كفء لمنافسة البطل ، فزينون منافس مضحك لأنطونيو ، ومنازل منافس ، أدنى مرتبة من قيس . ومخير غير كفء لمنافسة عنترة ، وضرغام هو المنافس الوحيد الكفء لمنافسة عنترة ، ويحرص الشاعر على أن يقتل في معركة ليخلو الجو لعنترة .

أما ذلك العنصر المسرحي الذي اعتمد عليه شوقي في حواراته ، فهو الشعر الغنائي وزواجده . وجوهر الشعر الغنائي العربي لغة منمقة تعني بالتشبيه والاستعارة والبديع والاختيال البعيدة المأخوذ أحياناً ، والمعاني الطريفة ، وكل ما من شأنه أن يوفر الألوان الخيالية التي تنفذ إلى أحاسيسنا وخيالنا . ولم يفكر شوقي ملياً في جوهر هذا القاموس

التقليدي ، وفي وسائل تكييفه المسرح . ولم تقف هذه المشكلة عند البحور والأوزان أو القوافي ، وإنما تتعدى الشكل إلى الجوهر ، إذ يعتمد الحوار المسرحي على التحليل النفسي العميق للشخصية والموقف ، ويخضع خضوعاً تاماً للتمثيل بحيث يعبر عما يحول في نفس الشخصية من جهة ، ويساعد على تحريك الحوادث المسرحية نحو الأزمة الكبرى . فالحوار والشعر وسيلة لا غاية في ذاته : وسيلة إلى تجسيد الشخصيات وأحيائها ، حتى نلمسها بارزة الملامح .

وإنه ليقابلنا في مسرحيات شوقي الأولى صور من الحوار تركيبية المبنى ولا تكاد توجد بينها تلك الوحدة الحية التي تميز العمل الفني والمنتج المسرحي ، بحيث ترتبط سلاسل الحوار بأواصر السببية ، ويعم عنصر الوحدة النابع من الشخصية . ومقابلنا في المسرحيات الأولى كصرع كليوبترا ، ومجنون ليلى ، استرسال غنائي ينزل في المؤلف بسهولة ، فيفلت زمام تصوير الموقف والشخصية ، والتطور السريع المتوتر للحركة المسرحية من يده . ومقابلنا أنظمة من الحوار تكاد تشبه القصائد الغنائية مبنى ومعنى ، من وصف أو شكاة أو نجوى ، أو رثاء ، أو مديح أو قصائد غنائية . وهي خيوط ابتدأ منها فن شوقي واتجه فلم يستطع أن يتخلص منها عندما ازدادت خبرته المسرحية ، ولم يتخلص منها إلا حين ترك المسرح التاريخي إلى المسرح الاجتماعي في مسرحيته الأخيرة ، حيث تدل الدلائل على أن الشاعر إنقبه إلى الأمس المسرحية وغير اتجاهه الأول ، فأخضع الحوار للحوادث والتشخيص . ول سوء الحظ لم يؤلف إلا مسرحية أتمها ولم يطبعها ، ومسرحية أخرى لم يتمها ولم يطبعها . وما زالت نسخها الناقصة عند أحد المعجبين به (الدكتور سعيد عبده) .

ولقد خدع شوقي بالنجاح الذي لاقاه مسرحه حين مثل على المسرح . وأعجاب الناس به . على أن هذا الجمهور المعجب ، والمسرح الممثل لمسرحياته كان من هذا النوع الذي اعتاد مشاهدة المسرحيات الغنائية ومماعات الغناء والطرب بسماع الألفاظ والأخيلة ، فقد كان كل هذا الجمهور المثقف ذا ثقافة أزهرية ، ولم يخلق بعد الناقد والمؤلف الذي اطلع على المسرح الغربي تأليفاً ونقداً وتعريفاً . وإنما كانت تلك الحركة الجديدة ناشئة حين كتب شوقي للمسرح ، وربما غير رأيه واتجه اتجاهها آخر لو تأخر به الزمن قليلاً .

وقد نجحت مسرحياته للأسباب التي نجحت من أجلها المسرحيات الغنائية ، ففيها شعر مطرب ، وأغان تغنى ، ومناظر تهر ، وقصص مستحدثة لم يسبق إليه في المسرح الشعري الراق . على أنه لبث مسرحاً مترفاً خاصاً عكس أنواع العيوب التي ظهرت في المسرح الغنائي . فقد ضحى في سبيل هذا الامتياز بالقيم المسرحية الفنية ، وما كان من الممكن أن يحدث من

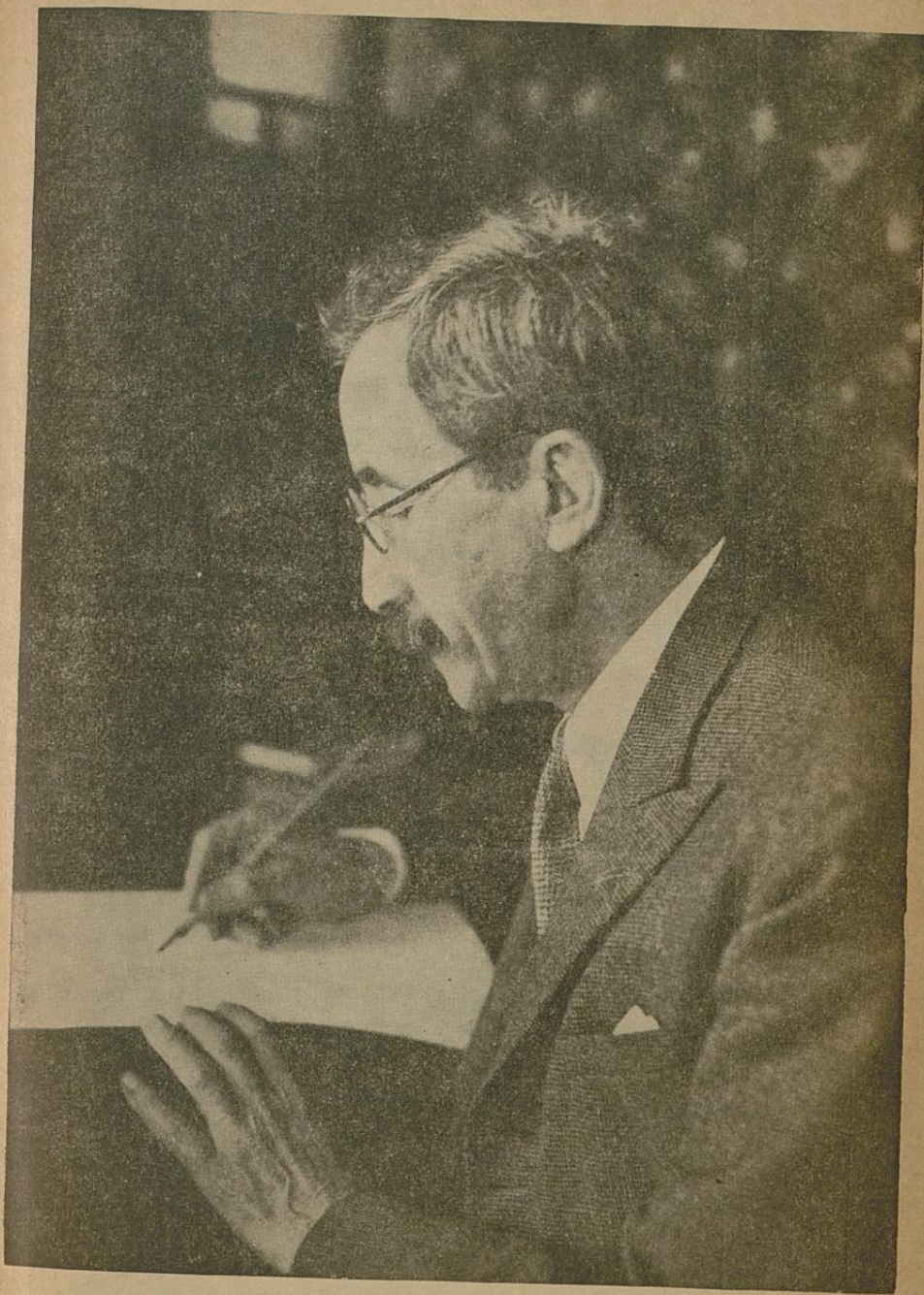
عمق في التصوير والتشخيص والمداول . على أنه لا بد من الإشارة إلى جهد الكاتب الذي بذله حتى يكيف شعره الغنائي للمسرح ، وقد كان مجهوداً جباراً حقاً . فقلت النزعة إلى إنشاء القصائد بالتدرّج ، وازدادت مرونة الحوار وقصرت الأوزان والبحور وبيوت الحوار ، بازدياد خبرة الشاعر المسرحية واتصاله برجال المسرح ومشاهدته لمسرحياته . ولما لحاجات الجمهور . وهو اجتهد اعتمد فيه المؤلف على ذكائه ، وربما هدته دراسة قليلة إلى الأسس القويمة .

وصاحب تطور هذه النزعة تطور آخر في فن شوقي المسرحي ، فقد زاد اعتماده على صور الصراع النفسي في الشخصيات ، والحوادث الناجمة عن تطور الموضوع ، وتصوير شخصيات بدأت ملامحها بالبروز إلى حد ما ، ووردت صور من المفاجآت وصور من التهمك المسرحي ، وازدياد في الحركة المسرحية والتمثيل ، ولو أن النواة الغنائية ما زالت محور هذا الفن . فقد وضع شوقي لنفسه أساساً لم يستطع أن يقات من زمامه . ولم يفتن إلى ما في هذا الأساس من عيوب .

على أنه رغم هذه العيوب فشوقي هو أول رائد وضع أساس الشعر التمثيلي الراقى ، وترك لمن بعده مهمة إتقان نواحي المسرح الأخرى . يقول الدكتور طه حسين « أما عن التمثيل فقد غنى وأطرب وأثر ولكن لم يمثل ، لأن التمثيل لا يرتجل ارتجالاً ولا يهجم عليه . وإنما هو فن يحتاج إلى الشباب والدرس والقراءة . وتمثيلية صورة تنقصها الروح ، وإن حبسها إلى الناس ما فيها من براعة الغناء . وربما أتى بالمعجب لو أنه اطلع على كتابات قدماء الأغريق ، كما اطلع على كتابات قدماء العرب ، فاطلع على إلياذة هومر وأوديسة ، واطلع على فنهم التمثيلي . على أنه لا ينكر أنه منشئ الشعر التمثيلي في الأدب العربي . » (١)

حقاً لقد بذل شوقي مجهوداً جباراً في إنتاج تمثيلات في هذه السنوات الأربع من حياته ، وتطور فيها فنه تطوراً سريعاً بازدياد خبرته ، فكثرت الاقتباس والتقليد في المسرحيتين الأولى والثانية ، ثم استقل الشاعر بنفسه في مسرحيته الثالثة والرابعة والخامسة ، بحيث ترك الاقتباس واكتفى بالتاريخ ، ثم كل استقلاله بنفسه حين خلف التاريخ كلية إلى الحياة يستوحي منها .

[يتبع]



خليل بك مطران

(تصوير الدكتور احمد موسى)

في أ
البريطاني ،
نالت هذه
من المهتمين
به ذلك المؤ
للشعر ، أن
أصبحت المنه
إسم « منظر
وشهد
فضوا الصبي
لوائها ون

(١) صر
المشركة فيها و
وسميتها